ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

2
TOME
X
1973

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Membres:

SIMION ALTERESCU
ION CANTACUZINO
GHEORGHE CIOBANU
DINA COCEA
DUMITRU FERNOAGĂ
MIHAI FLOREA
ALFRED HOFFMAN
ION PASCADI
MIRCEA POPESCU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaire scientifique de rédaction:

ION CAZABAN

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Théâtre, Musique, Cinéma, parait deux fois par an.
Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à « Întreprinderea ROMPRESFILATELIA », Boite postale 2001 – Telex 011631, Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, Bucarest.

Adresse:

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA STR. GUTEMBERG 3 BIS, BUCUREŞTI, ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sommaire

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome X, N° 2, 1973

TRICENTENAIRE MOLIÈRE

Page

OCTAVIAN GHEORGHIU, Le « moment Molière » dans l'évolution de l'art du spectacle 117
MIHAI FLOREA, Un « Molière des Roumains »: Matei Millo 123
CĂTĂLINA BUZOIANU-PANDURU, « Le Malade imaginaire » — farce tragique 127
MIHAI DIMIU, Notes sur deux hypostases moliéresques: « L'Avare » et « Dom Juan » 131

★

MIHAI BREDICEANU, Plural Structures of the Time Parameter in Choreography and Theater 137
MIRCEA VOICANA, Recherches sur Enesco (Perspectives) 147
MONICA ALEXANDRESCU, La transposition d'un texte en partition: « Une nuit orageuse » par Paul Constantinescu 157
THEODOR BALAN, Particularités de l'organisation de l'écorce cérébrale et leur rôle dans l'éducation musicale 163
ION CANTACUZINO, Les aspects sociologiques du cinéma — leur évolution historique et leur étude 167
OLTEEA VASILESCU, Sur l'activité de quelques artistes roumains dans les studios français à l'époque du muet 177

NOTES ET DOCUMENTS

ALFRED HOFFMAN, Lettres de Georges Enesco à des musiciens français, conservées à la Bibliothèque Nationale de Paris 187

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME X, 2, P. 195 - 212, BUCAREST, 1973

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CHRONIQUE

Théâtre-Théâtrologie (MEDEEA IONESCU) 193
Musique-Musicologie (ALFRED HOFFMAN) 197
Film-Filmologie (MANUELA GHEORGHIU) 200

COMPTES RENDUS

DORU POPOVICI, *Muzica elizabetană* (CONSTANTIN STIHI-BOOS)..... 205
VICTOR ILIU, *Fascinația cinematografului* (OLTEEA VASILESCU)..... 206

TRAVAUX PARUS

Théâtre, Musique, Cinéma 209
Disques de musique roumaine (ANCA JALOBEANU) 211

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LE «MOMENT MOLIÈRE» DANS L'ÉVOLUTION DE L'ART DU SPECTACLE

Octavian Gheorghiu

Il y a une idée préconçue chez la plupart des historiens littéraires, de limiter l'étude de l'œuvre dramatique exclusivement à l'analyse littéraire, sans faire aucune allusion à sa réalisation scénique. Or, il est bien connu qu'une œuvre dramatique n'est achevée que par le contact que la scène établit avec le public. Cela est d'autant plus vrai quand il s'agit d'auteurs dramatiques qui — comme Shakespeare et Molière — ont été en même temps acteurs et metteurs en scène. C'est là le but de cette très brève incursion: d'évoquer le rôle de Molière dans l'art de la mise en scène et dans l'art de l'acteur.

✧

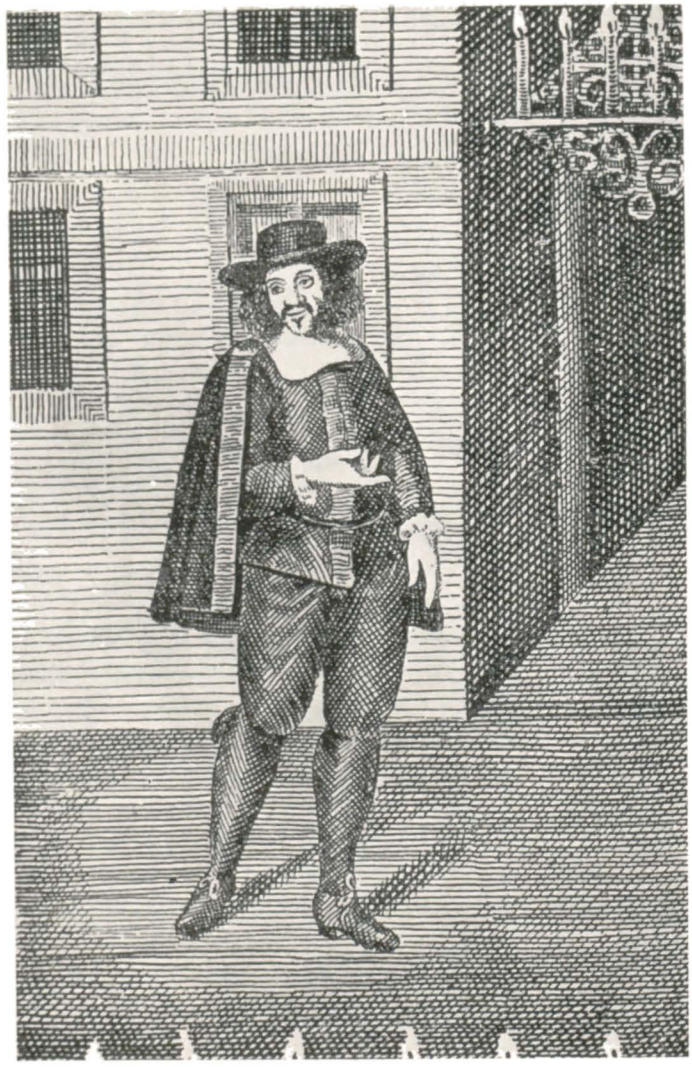
Pour préciser l'action novatrice de Molière, il faut rappeler que dans la première moitié du XVIIe siècle, la vie théâtrale était dominée à Paris par le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne et celui du Marais, qui seuls avaient le droit de jouer le grand répertoire, la comédie populaire et la farce étant le domaine des théâtres de la foire et de la Commedia dell'arte. Il est bien entendu que les deux premiers théâtres faisaient la loi en ce qui concerne l'interprétation de la tragédie, le genre noble par excellence.

Pour bien comprendre l'art pratiqué dans ces deux théâtres, il faut tenir compte qu'ils étaient obligés de respecter le goût de l'aristocratie, qui voulait voir sur la scène son image idéalisée selon ses vues et ses ambitions. Cette aristocratie venait à peine de sortir de l'agitation belliqueuse de la Fronde, elle était toujours prête à tirer l'épée et à adopter une attitude de bravade pompeuse. C'est ce qui explique la grandiloquence et la rigidité des héros de Corneille à ses débuts. Plus tard, dans la seconde moitié du siècle, la monarchie absolue transformera la noblesse rebelle et turbulente en une aristocratie purement décorative, dans le cadre raffiné de Versailles. La tragédie quittera elle aussi le ton emphatique, la grandeur toute extérieure et recherchera l'analyse des plus fines nuances de la sensibilité, qu'elle baignera dans la poésie profonde et raffinée en même temps de Racine. Mais, à ce moment encore, la cour et la noblesse n'abdiqueront pas et, à côté des grandes qualités dans la peinture de la vie intérieure, la tragédie offrira encore de nombreux aspects artificiels, conventionnels, rigidement solennels, aussi bien dans les œuvres littéraires que dans leur interprétation scénique. C'est le moment de l'intervention de Molière pour ramener l'art du spectacle plus près de la vie et de ses données profondes.

✧

On sait avec quelle passion Molière, qui n'était encore que le petit Poquelin, suivait les représentations de la foire comme celles de la comédie italienne, qui lui ont donné le goût des productions populaires. C'est ce qui explique la place prépondérante de la vie populaire dans ses œuvres, mais c'est ce qui explique surtout le caractère naturel, simple, direct de son art interprétatif, le comique puissant, avec des accents parfois très libres. A ce fonds populaire se sont joints les éléments de jeu empruntés à l'art des comédiens ita-

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE. MUSIQUE, CINÉMA, TOME X, 2, P. 117- 122, BUCAREST, 1973.
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Portrait de Molière dans le costume d'Arnolphe de *L'École des femmes*. (Musée de la Comédie-Française). D'après les *Œuvres* de Molière, Payot, 1925.

liens. On sait que le grand Scaramouche a été, en quelque sorte, un des maîtres de Molière dans l'art dramatique, à qui il doit surtout ses préférences pour les effets de mimique et de mouvement scénique. Cette sève populaire et cette technique dramatique ont donné à l'art de Molière la vigueur, le naturel, le mouvement trépidant, les effets comiques puissants tellement aimés du grand public. Mais Molière a été plus. Il s'est élevé à un art subtil, raffiné, capable de rendre les profondeurs comme les nuances. Il le doit à sa culture classique fort solide, qui lui a révélé l'œuvre des dramaturges latins, grâce auxquels son esprit s'est équilibré et est devenu très exigeant pour les moyens d'expression scénique. L'alliance du fonds populaire frais et vigoureux et des plus hautes qualités de l'art explique la place tout à fait à part que Molière occupe aussi bien parmi les poètes dramatiques que parmi les hommes de théâtre de son temps.

✧

Molière n'a pas été un simple acteur mené par une intuition géniale. Il a été cet acteur aussi ; mais sa culture classique très sérieuse lui a donné aussi la capacité de généraliser les données de l'expérience scénique et d'arriver à une théorie de l'art

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dramatique, dont le résultat a été l'*Impromptu de Versailles*, véritable traité d'art théâtral.

Toutes les idées de Molière sur l'art scénique sont déterminées par sa conception sur le théâtre. Selon lui, l'auteur de comédie doit avoir comme préoccupation permanente la critique des défauts, des faiblesses et des vices de l'homme. L'art de l'acteur doit servir à ce but; pour réaliser la leçon morale, il doit être convaincant, authentique, « ne pas quitter la nature d'un pas », selon l'expression de son ami La Fontaine.

Le respect de la nature étant le premier article de son programme, on comprend très bien sa répulsion pour l'art pratiqué à l'Hôtel de Bourgogne, qui avait le plus grand dédain pour le comportement naturel de l'acteur en scène. De là l'attaque la plus directe et la plus satirique contre Montfleury, l'acteur tragique le plus réputé de ce théâtre. Molière condamne chez lui l'emphase de la déclamation, l'attitude de fausse grandeur qui ne le quitte jamais, ses éclats de fureur, le ton « démoniaque », excès qui — soit vérité ou légende, mais alors bien significative — ont provoqué sa mort au moment où il jouait la scène de la folie d'Oreste dans *Andromaque*. Molière veut, au contraire, une déclamation naturelle, en accord avec le moment dramatique et la situation du personnage, pour exprimer le plus exactement ses pensées et ses sentiments. Selon une idée très juste et très féconde, l'acteur était obligé de vivre la vie authentique du personnage et de ne pas lui prêter ses propres idées ou sentiments. « Cela est vrai — dit-il à Mlle Du Parc — et c'est en quoi vous faites mieux voir que vous êtes excellente comédienne, de bien représenter un personnage qui est si contraire à votre humeur ». Et, poussant plus profondément, à l'essence même de l'art dramatique — la présentation des caractères —, il dit: « Tâchez, donc, de bien prendre, tous, le caractère de vos rôles, et de vous figurer que vous êtes ce que vous représentez ». Et il insiste sur l'obligation de bien mettre d'accord avec ce caractère l'état d'esprit, l'expression du visage, les gestes, le ton. On voit bien combien il s'écartait des canons rigides, faux, de l'Hôtel de Bourgogne, mais combien il s'approchait de la nature, de la vérité.

Ce credo artistique de l'*Impromptu de Versailles* marque profondément toute l'activité théâtrale de Molière.

La qualité de directeur de théâtre a conduit tout naturellement Molière à celle de metteur en scène, qui n'existait pas encore comme un art particulier et dont il a été parmi les premiers à définir le rôle et les obligations.

L'aspect le plus frappant à cet égard, c'est la création de l'espace scénique, de l'atmosphère dans laquelle l'action va se dérouler. Au moment où Molière conduisait le théâtre du Palais-Royal, la mise en scène à l'Hôtel de Bourgogne, qui avait la primauté pour la représentation de la tragédie, était toute conventionnelle, caractérisée par cet éternel « palais à volonté », qui ne tenait compte ni de l'époque, ni de l'endroit précis de l'action, créant ainsi l'impression de faux, d'artificiel. Le génie de Molière se dirigeant surtout vers la comédie, qui exige par son essence même la présentation plus exacte de l'ambiance, on trouvera tout naturellement dans ses pièces beaucoup d'indications sur la construction, sur les meubles, en rapport avec la situation des personnages engagés dans l'action, depuis les salons de l'aristocratie à ceux de la bourgeoisie, ou aux maisons modestes des hommes du peuple. Cette préoccupation pour des décors adéquats finira par s'imposer dans la tragédie aussi.

La même attention est accordée au costume. S'opposant aux costumes conventionnels, faussement pompeux de l'Hôtel de Bourgogne et du Marais, Molière pratique une grande variété, usant des costumes de cour dans les ballets et les pastorales et tenant compte, dans la comédie de la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

situation, de l'âge du personnage, de l'effet qu'il veut obtenir, le costume devenant ainsi un élément le caractérisant.

Une autre préoccupation de Molière comme metteur en scène, c'est la création d'un ensemble unitaire, homogène, où tous les éléments soient organisés logiquement, harmonieusement. A cet égard aussi, l'action de Molière est en opposition catégorique avec les autres théâtres de Paris, où il n'y avait pas de préoccupation pour un jeu cohérent des acteurs, qui puisse établir entre les personnages en scène des relations en conformité avec la logique dramatique. Chaque acteur ne se souciait que de son texte à lui, déclamant avec pathos sa tirade face au public, lors même que le sens le plus élémentaire de la situation lui aurait demandé de communiquer avec son partenaire. Dans le texte des comédies de Molière il y a, au contraire, de fréquentes indications sur les mouvements, les gestes, les relations avec les autres acteurs, ayant pour but de réaliser un ensemble cohérent. Le metteur en scène appliquait ainsi dans la pratique de la scène les théories que l'auteur avait exprimées dans l'*Impromptu de Versailles*.

Plus encore que pour la mise en scène, le talent de Molière s'est manifesté dans le jeu de l'acteur et a contribué à son progrès. Molière a essayé souvent — par son jeu même — d'introduire aussi dans les rôles tragiques le naturel, la simplicité qu'il pratiquait dans la comédie. Mais ces tentatives étaient vouées à l'échec, le public n'étant pas encore mûr pour cette réforme. Cependant pour la comédie, la vision du public s'accordait parfaitement avec les intentions de Molière, ce qui explique le fait que le même public le sifflait copieusement dans les rôles tragiques et l'applaudissait chaleureusement dans la comédie, pour laquelle il avait des qualités extraordinaires. On a même affirmé à cet égard que chez lui l'acteur égalait l'auteur dramatique.

Nous ne pouvons savoir si cela était vrai ou non. Ce que nous savons avec certitude, c'est que l'auteur et l'acteur comique se complétaient, se mettaient en valeur l'un l'autre. Molière avait la scène dans le sang et au moment où il écrivait une comédie, il voyait dans son imagination la représentation scénique, prêtant aux acteurs la figure, le comportement et même les défauts physiques du personnage. Et cela était vrai non seulement pour réaliser des effets d'un gros comique, tout simplement amusant, mais lors même qu'il s'agissait d'exprimer par le jeu des idées sérieuses, une véritable position philosophique, les indications scéniques étant mises en accord avec la profondeur de l'observation ou de la pensée. Pas d'effets gratuits, tout — jusqu'au grotesque même — doit être au service d'un art profondément expressif.

La préoccupation fondamentale de Molière étant la représentation réaliste de la vie — aussi bien dans l'œuvre littéraire que dans l'image scénique — c'est dans le milieu environnant qu'il prenait les données de fond et de comportement, données qu'il élevait à une grande valeur par un processus de généralisation très large. Les traits de caractère, les aspects contradictoires de la vie étaient infinis; tout aussi infinis étaient les moyens d'interprétation, le passage rapide d'un aspect à l'autre, d'un effet à l'autre. La diction avait une capacité étonnante d'adaptation à la nature du personnage: grave ou grotesque, lente, traînante ou pleine de verve, chaude, enthousiaste ou incisive, ironique, mais exprimant toujours avec exactitude le moment dramatique. Les contemporains sont d'autre part unanimes à admirer l'art achevé de sa mimique extraordinairement expressive; un sourire, un coup d'œil, un froncement de sourcils, une grimace exprimaient l'état d'esprit du personnage avec une plus grande précision qu'un long discours. On peut faire la même affirmation pour les mouvements, l'attitude, la pantomime; tout était conçu — même si c'était improvisé — en vue de l'effet voulu. Un autre élément très important pour caractériser un personnage était le costume,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

que Molière savait utiliser avec une maîtrise achevée : l'apparition, la manière de porter le costume, tout cela dévoilait le caractère, la mentalité du personnage avant que celui-ci eût prononcé un seul mot.

Tous ces éléments de jeu venaient sans doute de la Commedia dell'arte ; mais Molière les a rendus capables d'exprimer non seulement le comique superficiel et simplement amusant, mais des profondeurs de sentiments, des douleurs et des drames, de véritables monstruosités morales qui se cachaient sous les apparences comiques. Une gamme infinie de moyens scéniques lui permettaient d'exprimer avec le même naturel une gamme infinie de sensibilité et de pensée. Du comique bouffon de Sganarelle, de Dandin, de Pourceaugnac, ou bourgeois, lourdement orgueilleux, d'Orgon et de Jourdain, jusqu'à celui d'Harpagon, de Tartuffe ou de Don Juan, avec tant de profondeurs et d'échos tragiques, ou encore au comique d'une amère subtilité d'Alceste, toute cette vaste typologie humaine, qu'il a créée dans son œuvre littéraire, Molière a su l'exprimer sur la scène, avec un art merveilleusement riche, varié, complexe, tous les moyens d'expression étant fondus d'une façon organique et donnant l'impression de la vie même.

Nous comprenons parfaitement, dans ces conditions, les réserves de Boileau, qui admirait l'auteur du *Misanthrope*, mais lui reprochait d'avoir mêlé le comique fin de Térence à celui gros de Tabarin. Nous comprenons Boileau, mais nous ne pouvons être d'accord avec lui, l'auteur de l'*Art poétique* exprimant ici la conception classique, avec ses qualités et ses limites, limites que Molière dépassait, en s'élevant jusqu'aux valeurs permanentes et en ouvrant la voie à l'évolution ultérieure du théâtre.

✧

Quel a été le résultat de l'activité de Molière pour l'évolution de l'art du spectacle ? On ne saurait se l'imaginer immédiat et catégorique ; les acteurs et le public étaient trop habitués avec l'art conventionnel, pompeux, pour accepter tout de suite le naturel, la simplicité artistique de Molière. Le processus en ce sens a été lent, en rapport, naturellement, avec les transformations de la société et, par conséquent, avec celles du théâtre, de la littérature et de l'art en général.

On pourrait considérer peut-être comme significative la représentation en 1674, un an après la mort de Molière, de l'*Iphigénie* de Racine, où le « palais à volonté » était remplacé par le décor brillant du parc de Versailles. C'était, sans doute, renoncer au schématisme du spectacle tragique, un pas important vers des décors plus riches et plus conformes à la situation.

L'art de l'acteur a évolué, lui aussi, dans la voie ouverte par Molière. Son élève, Michel Baron, a introduit dans la tragédie beaucoup d'éléments réalistes que Molière avait imposés dans la comédie, créant ainsi une nouvelle tradition qui préparait l'art éclatant mais vrai de Lekain. Celui-ci n'a pas renoncé, évidemment, à tous les canons classiques imposés par la tradition de la Comédie-Française. En jouant en 1755 l'*Orphelin de Chine* de Voltaire, les décors et les costumes chinois étaient d'une authenticité très relative, mais ils étaient chinois tout de même. Seul le bouleversement révolutionnaire de 1789 qui a balayé, avec l'ancien régime, tout le côté artificiel de la vie de cour, a permis à Talma de jouer les héros romains dans un cadre architectural romain, portant la toge, la sandale, sans perruque, tels qu'il les voyait dans les statues romaines et les tableaux de David. Or, toutes ces innovations dans l'art du spectacle, qui signifiaient autant de progrès, avaient leur origine dans le génie et la lutte de Molière pour un vrai théâtre.

La tradition de l'art scénique molièresque est encore vivante et elle a marqué l'art de certains acteurs français remarquables de notre temps. L'un des plus illustres a été, sans doute, Jacques Copeau,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

qui a combattu, à son tour, d'autres formes de conventionnalisme dans l'art du spectacle au début de ce siècle. Au printemps de 1920, j'ai eu la chance de le voir interpréter, dans son théâtre du Vieux-Colombier, *Le Médecin malgré lui* et *Les Fourberies de Scapin* et j'ai pu deviner alors ce qu'a dû être l'art de comédien de Molière, tel que les témoignages du temps l'évoquent.

En guise de conclusion sur le rôle de Molière dans l'évolution du théâtre français — comme auteur dramatique et comme acteur —, je ne saurais mieux faire que de rappeler les paroles de Boileau, malgré les réserves que j'ai avancées plus haut. On sait que lorsque le Roi Soleil lui a demandé : « Quel auteur honore le plus mon règne ? », Boileau lui a répondu : « Sire, c'est Molière ». On pourrait ajouter : c'est Molière qui honore le plus ce règne, parce qu'il en a dépassé l'esprit et, par là, a ouvert la voie au progrès du théâtre.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UN «MOLIÈRE DES ROUMAINS» — MATEI MILLO

Mihai Florea

Matei Millo (1814—1896), acteur et auteur de comédies, metteur en scène et professeur, animateur de la vie théâtrale, créateur de l'école roumaine de comédie de la seconde moitié du XIXe siècle, était appelé par beaucoup de ses contemporains « le Molière des Roumains ». La comparaison fait beaucoup d'honneur à notre compatriote, car ses écrits sont d'une valeur plus que modeste. Matei Millo a donné la vraie mesure de son brillant talent à la scène, comme interprète de rôles de ses propres pièces, des pièces de son ami Vasile Alecsandri ou des chefs-d'œuvres de Molière et de Beaumarchais.

Le 19 novembre 1840, Millo quitte son pays natal, la Moldavie, et après un voyage de 43 jours, passant par Cernowitz—Lemberg—Prague—Vienne, arrive à Paris. Un grand nombre des Roumains qui s'y trouvaient avaient habité ou continuaient d'habiter rue St. Jacques ou rue St. Hyacinthe la pension de Madame Ducolombier. C'est dans cette pension qu'avait été fondée en 1839 la Société des étudiants roumains, dont firent partie Nicolae Bălcescu, C. A. Rosetti, Mihail Kogălniceanu, Ion Ghica, Dimitrie et Ion Brătianu et d'autres. L'un d'eux, C. A. Rosetti, ami et plus tard protecteur de Matei Millo, entretient d'étroites relations avec un groupe de jeunes Français qui, en 1845, fondent le journal *Les Écoles*. Autour de cette feuille, dont le Comité de rédaction était présidé par Louis Blanc, se forme un cercle démocratique dans le cadre duquel exprimaient leur sympathie les professeurs Jules Michelet et Edgar Quinet, hommes de haute culture bien connus et soutiens des droits des Roumains.

Matei Millo flâne dans les rues et les boulevards parisiens, attiré par les théâtres, la foule bigarrée, les baraques installées en plein air entre La Madeleine et la Porte St. Martin, où des saltimbanques de tout genre et des artistes de foire font la culbute, dansent et à tout venant jettent des quolibets. Parmi ceux-ci, deux fameux pitres en vogue, Bobèche et Galimafré, qui rivalisent en grimaces et singeries, parfois si insinuantes et politiquement allusives, que la police est obligée d'intervenir pour empêcher que la blague ne dégénère en satire politique. Dans ce décor, on peut encore assister à un spectacle particulièrement intéressant: quelques membres du groupe littéraire « Caveau », fondé en 1729, étalent leur « force » à faire des vers au vu de tout le monde, pareillement à ceux qui déploient leur force en cassant une monnaie entre les dents. Poètes et poéteraux, tels Piron, Favart, Collé, Saint-Foix, Vadé, fameux à l'époque, mais presque totalement oubliés de nos jours, laissent à qui mieux mieux couler des rimes, en recueillant les applaudissements des gens massés autour d'eux, qui les écoutent et les applaudissent comme des phénomènes. [1]

Mais, la grande attraction c'est la salle enfumée et sombre du Théâtre des Funambules. Les deux grands mimes français, Débureau père et fils, y jouent. Des deux, le plus célèbre est le père (1796—1847), qui a créé le type de Pierrot. Avec ses gestes expressifs, sa face d'une pâleur cadavérique, Débureau joue en impressionnant tout autant le petit public pauvre que les riches. L'art de ce mime de génie a longuement retenu l'attention de Matei Millo,

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME X, 2, P. 123-125, BUCAREST, 1973.
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tout comme il a, aussi attentivement, suivi des acteurs de seconde main, tels que Tautin, Boicheresse, Defresne, Frénoy, ou des actrices de même catégorie, comme les Demoiselles Bourgeois, Lévesque, Eugénie Sauvage, du jeu desquels il a sans aucun doute grapillé des idées. Des grands acteurs de l'époque, Millo apprend l'essence et les subtilités de l'art de l'interprétation, alors que des petits, il prend l'exagération, la prédisposition à la farce, au grotesque. Sans doute, Matei Millo avait du métier et, tout aussi certainement, il le devait en partie aussi à l'art non ciselé de ces « étoiles » oubliées.

Durant les cinq années passées en France, Millo suit également des cours de philosophie. Ce détail nous est transmis par Ulysse de Marsillac, chroniqueur dramatique d'origine française établi en Roumanie, collaborateur du journal *La voix de la Roumanie*. Dans l'une des « causeries » publiées dans ce journal, de Marsillac écrivait que l'acteur Matei Millo aurait été l'élève d'Émile Saisset et de Jules Simon, que sa manière de penser « le portait vers les études philosophiques » et qu'en ceci il ressemblait à Molière qui, à son tour, avait été le disciple et l'ami du philosophe Gassendi. Mais Ulysse de Marsillac menait plus loin la ressemblance : il montrait que Millo, de même que Molière, se rendait compte que la philosophie spéculative valait moins que l'action proprement dite et que, dès lors, il s'est consacré à la profession d'acteur [2]. Outre cette comparaison flatteuse pour Matei Millo, il convient aussi de relever l'information que l'acteur roumain suivait les cours de philosophie des deux professeurs — Émile Saisset et Jules Simon (les deux du même âge que lui) — tenus à l'École Normale et à la Sorbonne.

Durant la cinquième décennie du siècle dernier, Matei Millo a pu voir sur les scènes parisiennes ces grands acteurs que furent Dorval et Bocage, Bouffé et Frédérik Lemaître, Ravel, Levassor, etc. À la Comédie Française brillaient de ce temps des acteurs de toute première main : Geoffroy, Desmousseaux, Régnier, Mars, Firmin, Périer et autres. L'époque du séjour de Matei Millo en France voit les débuts de quelques futures célébrités, tels que Maubant, qui obtient le second prix de tragédie du Conservatoire et en 1842 est engagé à la Comédie Française ; Got, premier prix de comédie en 1843, débutant sur la même scène en 1844. Ce sont des jeunes gens de vingt — vingt-deux ans, mais leurs noms deviendront célèbres. Plus tard, Got sera le professeur d'un autre de nos compatriotes, l'acteur Grigore Manolescu, l'un des premiers interprètes roumains du rôle de Hamlet.

Certains contemporains accusaient Matei Millo de jouer le drame avec « des spasmes» et la comédie avec « des bouffonneries ». Vu que l'accusation visait de manière incontestablement non fondée des œuvres de grande valeur de son répertoire, Millo invoqua des exemples empruntés au théâtre universel : « la forme d'une pièce est secondaire en ce qui concerne son but moral ; ‹ . . . › Molière, avec ses bouffonneries, et Hugo, avec ses spasmes, ont plus fait pour la gloire de la littérature et pour la fustigation des vices, que toutes les pièces maniérées, doucereuses, au parler du bout des lèvres et à l'eau-de-rose qu'admirent avec tant d'enthousiasme nos littérateurs de contrebande. ‹ . . . › Ah ! sublime Shakespeare, tu étais le seul à savoir ce qu'est le théâtre ! » [3] Ce n'était point là une simple riposte. Matei Millo représenta en effet des pièces du répertoire classique français, comme par exemple : *Le Bourgeois gentilhomme* (1850), *George Dandin* (1855), *Le Mariage forcé* (1861, traduit par Costache Negruzzi), *Les Fourberies de Scapin* (1863) — de Molière ; *Mercadet* de Balzac (1869), *Le Mariage de Figaro* (1871) et *Le Barbier de Séville* (1884) de Beaumarchais, ainsi que d'autres ouvrages d'une valeur unanimement reconnue.

La manière dont Millo interprétait le monologue original de *Mama Angheluşa* de Vasile Alecsandri rappelait à Pantazi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ghica — chroniqueur dramatique roumain — le grand acteur français Samson, que le chroniqueur aussi bien que l'auteur avaient vu jouer à Paris. Pantazi Ghica tenait Millo pour le « digne émule » de Samson, célèbre interprète des pièces de Molière. Le jeu facétieux, fin, nuancé, rendant fidèlement l'esprit mordant et la malice des personnages, faisait penser le chroniqueur dramatique roumain à l'illustre sociétaire de la Comédie Française. Du temps que Millo faisait son apprentissage à Paris, Samson, âgé de 50 ans, était en pleine et brillante maturité de son talent. « Sa bonhomie un tantinet caustique et sa naïveté un tantinet mordante » qui se manifestaient pleinement dans les représentations du théâtre de Molière — et que Millo devait constamment cultiver pendant sa carrière —, ainsi que le *credo* de Samson que l'art de ciseler les rôles ne peut s'acquérir qu'au prix d'étude et de persévérance, avaient laissé de profondes traces dans l'esprit de Matei Millo. Des années plus tard, bien que passées au crible de sa conscience et de sa personnalité, ces traces se retrouvent dans l'interprétation qu'il donne à des rôles importants, comme par exemple ceux des pièces de Molière déjà citées, ou à des rôles plus simples, tels que celui du monologue comique de *Mama Angheluşa*, joué en travesti. La finesse du jeu et l'art des nuances que Millo avait appris de Samson, ne pouvaient manquer d'être portés sur la scène dans *George Dandin* ou *Le Bourgeois gentilhomme*, mais d'autant plus dans les rôles qu'il interprétait en travesti.

Des vers ont été consacrés à Matei Millo par des contemporains. Entre autres, des vers signés D.V. et datés de Brăila, 11/23 août 1860, placent à nouveau le nom de Millo à côté de celui de Molière, considéré cette fois comme interprète. Pour sa fraîcheur, sa candeur et son pittoresque, nous transcrivons ce sonnet en entier:

« Permets à ma muse, ô, toi, fils des Muses,
De mettre sur ton front de génie embelli
La couronne d'Apollo ! et tendrement inspirée,
Accordes à ma lyre de vibrer, de profuser.

Sur notre ciel, pâle crépuscule parmi les étoiles,
Toi, habile Protée ! sous toute forme qui te plaît,
Tantôt Molière, tantôt Schiller, tu sais faire les cœurs
Pleurer et rire . . . ils sont tes esclaves !

Dans le livre de l'immortalité, ton nom restera écrit . . .
Mais, que puis-je dire, moi, lorsqu'un monde t'admire ?
Quand l'étincelle, le feu sacré, brûle en ton sein ?

Honneur donc à celui qui, soi-même, s'est immolé,
Pour nous donner un art des arts divins !
Honneur à toi, Millo, Aristophane roumain » [4].

Notes

[1] Jules Bertaud, *Boulevard*, Paris, 1924, p. 15 – 16.

[2] Ulysse de Marsillac, *Causeries*, in *La Voix de la Roumanie*, Bucarest, 1864, 5 oct.

[3] Matei Millo, *Să mai aşteptăm*, ms. 2396 (pages non numérotées), Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie (voir aussi Mihai Florea, *Matei Millo*, Bucarest, 1966, p. 148.)

[4] Le sonnet a paru dans le journal *Reforma*, Bucarest, 1860, 18/30 août.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«LE MALADE IMAGINAIRE» — FARCE TRAGIQUE

Cătălina Buzoianu-Panduru

La pièce est intitulée comédie-ballet, mais elle n'est point un ballet et la comédie est un drame. On la joua presque toujours soit comme une farce, soit comme une comédie de caractères, mais la farce est tragique quant aux caractères, ils ont perdu aujourd'hui pour nous leur aspect monolithique.

En nous référant à la comédie proprement dite, ôtée du contexte des intermèdes, nous constatons que les procédés comiques dont s'est servi Molière ne font qu'aggraver la situation tragique du héros principal. Argan est le souverain de son petit royaume — sa famille — un roi impuissant, triste et solitaire, menacé par la mort, un roi qui sent s'écouler entre ses doigts toutes les valeurs sur lesquelles il avait fondé son système moral. Autour de lui le monde joue du théâtre. Une toile d'araignée, une trame compliquée de tromperie l'enveloppe. Tous les intérêts des personnages entrent en conflit, pour un unique but: l'argent d'Argan. Béline, Bonnefoi — pour l'obtenir, Béralde, Angélique et, implicitement, Cléante, — pour le garder. Toinette soutient les derniers, ayant une plus grande foi en leurs promissions qu'en celles de Béline. La petite Louison est obligée à force de coups ou de bonbons d'espionner pour le compte d'Argan. Ce dernier sent chanceler son petit univers. Il est dominé par l'obsession de la mort. De là la nécessité de rédiger son testament, ce qui mettra en branle le moteur de toute l'action. Les parties intéressées s'entrechoquent. Les médecins, de leur côté convoitent l'argent d'Argan dont ils espèrent s'emparer par le mariage d'Angélique avec Thomas Diafoirus. L'hypocondrie d'Argan lui insuffle une foi fanatique dans la médecine. Son amour aveugle pour Béline est un autre mirage de la régénération.

Mais Molière ne s'attaque pas seulement à l'incompétence, à l'imposture, à l'esprit obtus de la médecine de l'époque. Sa satire revêt un caractère bien plus vaste, visant toute imposture, toute institution de type inquisitorial (Le docteur Purgon, tel qu'il est parodié par Toinette, n'apparaît-il pas comme un véritable bourreau, un Savonarole furibond?). Molière visait en somme toute manifestation de l'absolutisme (monarchique y compris). D'ailleurs, chaque jour on présente sur la scène des princes et des rois « qui sont d'aussi bonne maison que les médecins » — dit Béralde.

À partir de ce point, le domaine des états maladifs se dilate si l'on introduit la comédie dans le contexte des intermèdes, ainsi qu'elle fut jouée initialement, et si nous la rapportons à sa signification autobiographique — la mort de l'auteur au cours du quatrième spectacle.

La pièce fut écrite afin de célébrer la campagne de Hollande de Louis XIV. Le prologue en précise les circonstances. La naïveté de ce prologue est fausse. Il est facile d'en saisir la nuance de pamphlet politique (n'oublions pas que Molière était suspecté d'être l'auteur du *Livre Abominable*, dirigé contre Colbert). Le peuple de France, travesti en bergers, participe à un concours de poésies et de chansons pour glorifier le grand roi qui « quitte les armes faute d'ennemis ». Mais le dieu Pan, tout en accordant des prix aux concurrents, les avertit que « le silence est le langage qui doit louer son courage » et engage les

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉATRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME X, 2, P. 127–129, BUCAREST, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le Malade imaginaire de Molière, dans la mise en scène de Cătălina Buzoianu-Panduru (Théâtre National de Jassy, saison 1970/1971).

bergers à divertir le roi et à ne songer « qu'à ses plaisirs ».

C'est là que le spectacle commence. De la relation Molière—Louis XIV, de la condition de l'artiste-bouffon. Molière était l'auteur préféré du roi, il l'amusait, à l'instar des fous de Shakespeare, en lui disant des vérités graves.

Une troupe d'acteurs de nos jours — la nôtre * — entre en scène avec un char de Thespis couvert. Les acteurs se présentent au public, présentent la pièce qu'ils vont jouer, ainsi que l'auteur, dans la personne de l'acteur qui interprétera le rôle d'Argan. Lorsque la toile qui recouvrait le char est enlevée, il ne reste sur la scène qu'un unique élément de décor du spectacle: un immense trône-statue (la chaise d'Argan) avec dessus une tête, portant une perruque d'époque — le masque du roi. Au final, tous les personnages porteront des têtes identiques: nous sommes au siècle du Roi Soleil.

La macabre sarabande de la médecine déchaînée (pendant le dernier spectacle carnavalesque organisé par Béralde pour Argan) s'achève sur les mots: « Et seignet et tuat », qui, rapportés à l'hémoptysie de Molière, en ce jour de 17 février 1673, lorsque les acteurs l'ont couvert de leurs corps afin que le spectacle puisse être mené à bout, acquiert une douloureuse résonance. Avec un humour macabre, Molière-Argan est soumis à l'épreuve de la mort (« N'y a-t-il pas quelque danger à contrefaire la mort? » s'enquiert Argan) et voici comment la pièce dédiée à la bravoure du plus grand des monarques glisse vers le mystère de l'initiation dans la mort du clown, du bouffon, qui entre dans le dernier jeu en se divertissant de cette ultime farce qu'il fait — cette fois-ci — à soi-même.

Après l'investiture d'Argan-Molière avec le titre de « médecin », on lui pose sur la tête le masque de Louis XIV, porté par les autres acteurs aussi; sur les marches du trône, drapé de blanc, statue, lui-même, au pied de l'autre statue, il prononce un discours fulminant par lequel il exprime sa reconnaissance envers la médecine.

Le chœur des médecins entonne gravement les derniers mots — on lit l'acte d'inhumation de Jean-Baptiste Poquelin de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le Malade imaginaire de Molière, dans la mise en scène de Cătălina Buzoianu-Panduru (Théâtre National de Jassy, saison 1970/1971).

Molière. Les autres acteurs enlèvent leurs têtes-masques aux longues perruques et chapeaux hauts. Le trône-char se retire en glissant par le même chemin par où il est entré en scène.

Les acteurs, tenant sur leurs bras les têtes, marque de l'époque, suivent comme dans un cortège funèbre l'immense trône sur les marches duquel se trouve la statue de l'artiste pour l'éternité.

Note

* La première de la pièce *Le Malade imaginaire*, dans la mise en scène de Cătălina Buzoianu-Panduru et la scénographie de Smaranda Creţoiu, a eu lieu au Théâtre National de Jassy, le 14 février 1971. De la distribution faisaient partie: Dionisie Vitcu, Liana Mărgineanu, Cornelia Gheorghiu, Cornelia Hincu, Gelu Zaharia, Constantin Popa, Cornel Constantiniu, Petru Ciubotaru, Emil Coşeru. Les masques étaient signés par Liana Axinte. La musique était de Nancy Brandes. Le spectacle a été présenté à Lublin, Pologne, au cours d'une tournée effectuée en l'été de 1971.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTES SUR DEUX HYPOSTASES MOLIÉRESQUES: « L'AVARE » ET « DOM JUAN »

Mihai Dimiu

Parmi les pièces de Molière il y en a trois que j'aime: *Le Misanthrope*, *Dom Juan* et *l'Avare*. Chacune d'entre ces trois dépasse n'importe quelle autre pièce moliéresque, chacune se distingue à sa façon de toutes les autres pièces de Molière. Je crois d'ailleurs que seul ce suprême triptyque eut été suffisant pour assurer à son auteur la place qu'il détient dans le panthéon de la dramaturgie universelle.

L'attraction qu'exerce sur moi cette triade s'est matérialisée dans un spectacle avec *L'Avare* (1960, au théâtre de Baia Mare, avec — dans le rôle titulaire — Mircea Olaru, dans la scénographie d'Ileana Crainic) et par un *Dom Juan* (1972, à Sibiu, protagoniste — Ştefan Velniciuc, scénographie — Erwin Kuttler); j'espère d'ailleurs pouvoir bientôt aborder *Le Misanthrope* aussi. Mais le terme de « spectacle » ne recouvre qu'en partie le sens de ces efforts, car il ne s'agissait pas tellement de trouver une modalité scénique d'expression qui attirât le plus grand nombre de spectateurs au théâtre que d'une investigation collective effectuée avec les moyens spécifiques de plusieurs professions de la scène, pour surprendre les échos que le texte éveille dans notre univers contemporain.

Dans le cas de *L'Avare* je ne pouvais guère être tenté par une interprétation traditionnelle de la pièce: simple comédie de caractère où le public vient s'amuser à propos d'un vice périmé. J'ai préféré esquisser par les moyens de la *comédie sociale* une investigation qui met au pied du mur une bourgeoisie dominée par la magie de l'argent; je n'ai pas visé « l'avare » en soi, mais la force possessive de l'argent, qu'elle s'exerce sur des individus ou bien sur des hémisphères; voilà pourquoi les procédés que j'ai employés étaient virulents et frisaient le fantastique — le monstrueux — car monstrueuses étaient aussi, aux yeux de Molière, les manifestations de la bourgeoisie dans la période de l'accumulation primitive du capital.

Le siècle du Roi Soleil est loin d'être un siècle d'or. Son vernis est superficiel et dès qu'on l'enlève on trouve le plomb. Il ne faut pas se laisser tromper à l'infini par les images recherchées et grandioses autant qu'édulcorées d'un Le Brun, Rigaud, Mignard, Largillière; on ne saurait les nier, mais il ne faut pas non plus se borner uniquement à cela; on doit leur ajouter les récits atroces de l'histoire sociale. Car ce qui nous intéresse est moins la perruque poudrée que surtout les pensées qui foisonnaient au-dessous de celle-ci. Par conséquent, il ne s'agissait pas de réaliser un spectacle Molière réfugié dans un passé brumeux, avec des images agréables comme celles que les peintres de la cour créaient en effleurant la toile avec leurs pinceaux — mais, de même que dans une autre branche des arts plastiques qui a connu un important essor à la même époque, j'ai essayé moi aussi de graver profondément le métal à l'eau forte.

En cherchant de donner sa plus dramatique tension au conflit (que je suppose avoir éclaté bien avant le premier lever du rideau), le moteur de mon spectacle a été de mettre en évidence cette force omnipossessive et en même temps écrasante de l'argent, dans les conditions de la société bourgeoise.

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME X, 2, P. 131-135, BUCAREST, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dom Juan de Molière dans la mise en scène de Mihai Dimiu (Théâtre de Sibiu, saison 1972/1973).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La plupart des problèmes ont été soulevés par les multiples directions que pouvaient prendre, sous l'orientation du metteur en scène, les relations qui existaient dans la famille d'Harpagon. Au cours des premières répétitions je me suis laissé tenter par l'hypothèse du « père monstrueux aux enfants adorables ». J'en ai renoncé, d'abord parce que les acteurs n'ont généralement pas à quoi s'accrocher pour réaliser d'une manière expressive les amoureux moliéresques (assez conventionnels à cause du texte) et puis parce que cette direction n'accordait pas une suffisante importance à la critique sociale. Elise a vite fait de se montrer une amoureuse romanesque imitant les héroïnes des romans de Mademoiselle de Scudéry, romans qu'elle lisait par désœuvrement. Dans le cas de Cléante, les problèmes étaient plus difficiles. Harpagon, en tant que seul possédé par l'argent, limitait à un cas particulier le désir du metteur en scène de produire un type humain aussi représentatif que possible. À part cela, on se demande si la bourgeoisie, dans la seconde phase de son ascension, s'était avérée plus positive que dans la première. Le fils d'Harpagon devra-t-il donc être l'antinomie admirable de celui-ci? En renonçant alors à l'hypothèse d'un Cléante victime, exaspéré par son père, amoureux candide — sans éliminer le moindre mot du texte —, je l'ai nuancé de façon que, par l'interprétation de l'acteur, Cléante devienne un jeune homme frivole, sans préoccupations sérieuses et qui vit d'expédients douteux (Ier acte, scène 2; 4e scène du même acte; IIe acte, scène 1), un désœuvré intéressé uniquement par les exhibitions vestimentaires (Ier acte, scène 4) et par un amour qui n'a d'autre base que le caprice. En même temps que je polarisais ainsi le texte, j'ai introduit des scènes muettes où Cléante pipe les cartes en vue d'une rencontre qu'il aura le lendemain ou bien imite les infirmités de son père. Par tout cela, le personnage a pris un contour parasitaire et rapace, avide d'argent en digne fils de son père, avec la différence que le fric l'intéresse non pour être entassé mais pour être dépensé et satisfaire ainsi à toutes ses ambitions. Dans leurs relations réciproques, j'ai voulu que le père et le fils apparaissent dépourvus de scrupules et cela jusqu'à désirer chacun d'entre eux la mort de l'autre (la confession de Cléante à Elise, dans le premier acte, et d'Harpagon à Frosine, dans le second), en se trompant l'un l'autre (IVe acte), en se haïssant comme deux mâtins d'âges différents. Au dernier rideau du spectacle de Baia Mare, Cléante réussit à provoquer la mort de son père en lui offrant la cassette de manière à lui provoquer un choc. C'est ainsi qu'Harpagon et Cléante s'avèrent appartenir à la même famille et à la même classe sociale.

J'ai essayé de faire de la sorte que les accents graves n'empiètent par sur le fait que ce spectacle a voulu être une comédie et les réactions du public ont prouvé que j'ai réussi.

On ne sait pas si ce fut par conviction ou bien comme une concession due aux circonstances que, dans la scène finale de *Dom Juan*, Molière damne son héros; le fait est qu'il le damne. Ce que le héros ne méritait guère. L'histoire a pris sa revanche; elle a damné *Dom Juan* en tant qu'œuvre littéraire et spectacle. Il ne s'agit pas exactement de la peine infligée au personnage — sa chute dans les enfers où il est voué aux flammes éternelles — mais de successives combustions et rechutes. La pièce a été jouée très rarement et sans succès. Les théâtres l'évitent obstinément. Dans le temps, le destin de la pièce a été tout aussi ombrageux et sinueux que l'est celui du personnage d'un bout à l'autre de la pièce.

Il s'agit, il est vrai, d'une pièce inégale, réfractaire aux canons, un chef-d'œuvre plein de pièges, bourré d'inadvertances et d'obscurités, mais ici l'ombre rejoint d'une telle manière l'éclat que finalement cela

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

confère au texte un relief tout particulier. Il ne s'agit pas d'un relief ferme, mais fluide, trompeur et fascinant, d'un brouillard nocturne déchiré par la lumière des phares. Les obstacles et les pièges sont tellement associés à la substance de la pièce, qu'ils font nécessairement redoubler les ambitions du metteur en scène, en douant cette pièce d'une force de séduction à laquelle — quoique, jusqu'à présent, je me suis montré réservé devant les œuvres fondamentales, je n'ai pu finalement résister. Le spectacle a suscité des avis très divers, il y a eu des chroniques élogieuses, en même temps que des chroniques extrêmement réservées, et un assez grand nombre de chroniqueurs qui se sont abstenus de faire connaître leurs avis. Quelle que fût la valeur du résultat final, personne ne peut me voler les joies accumulées pendant les répétitions à l'occasion de ma rencontre avec un texte d'une indubitable grandeur, rencontre que j'ai faite côte à côte avec une équipe théâtrale aussi passionnée que celle de Sibiu. Il y a des défaites plus pleines de réussites que la réussite même.

Puisque par son ample respiration, par le tragisme et par la problématique de la transcendance, l'écriture même de *Dom Juan* diverge du reste de l'œuvre de Molière, en nous rappelant la dramaturgie élisabéthaine ou celle du siècle d'or espagnol, j'ai employé d'une manière délibérée dans la composition du spectacle les procédés apparentés à ce genre de dramaturgie. De même que le personnage de Dom Juan, qui tout en se reniant se confirme continuellement, de même cette pièce, apparemment non-moliéresque, ne fait que confirmer jusqu'à la fin (avec une vigueur d'autant plus troublante) la personnalité de Molière, nous avons désiré que le spectacle se déroule sous le signe d'une continuelle dialectique qui oppose et unit le moliéresque à ce qui semble ne pas l'être et qui oppose et unit notre actualité au costume classique et aux accords du clavecin.

Le texte de *Dom Juan* me semble aujourd'hui faire nécessairement écho aux débats concernant les droits de l'homme libre — libre de préjugés, d'hypocrisie, d'épouvante. Camus écrivait dans ses *Cahiers* que la liberté signifie le droit de l'homme de ne pas mentir, — or Dom Juan, par ses actes, ne ment pas, de même qu'il ne nous ment pas lorsque, dans le dernier acte, il essaie de changer sa nature pour devenir hypocrite (car alors il n'est plus lui-même, il contredit son essence et par conséquent il doit mourir). Pour lui les paroles ne sont que ce qu'elles sont (et tant qu'elles sont), il joue avec elles en les dévalorisant d'une manière ostentatoire et publique.

Il affirme devant Sganarelle, Elvire ou Dom Louis certaines choses qu'il n'hésite pas ensuite à démentir en soutenant exactement le contraire ; et Sganarelle arrive à suivre son exemple (dans les scènes avec Dom Juan, Gusman, Charlotte et Mathurine). Dom Juan se constitue toujours au-delà des paroles (et parfois contre elles) par des actes. Il est l'homme de l'énergie, de l'agitation, des grandes inquiétudes ontologiques — l'homme du XXe siècle. Il est l'homme de ce XXe siècle aussi par son sens du temps, un temps hâtif et irréversible ; il est toujours en crise de temps, il y a chez lui une épouvante devant le temps qui ne signifie rien d'autre que le désir éperdu de vivre avec intensité la micro-unité temporelle. Devant la menace d'une éternité incertaine il cherche à accumuler des fragments d'éternité en saisissant l'instant, en étant conscient de ce qu'il signifie, en l'épuisant par l'ardeur avec laquelle il le vit. Dans la pièce, Dom Juan accomplit en un seul jour, une série énorme d'exploits, en étant tout le temps ouvert à ces actions qui traversent avec intensité sa conscience, toujours lucide devant les difficultés dans lesquelles il s'engage, le tout dans une combustion intellectuelle qui dépasse de beaucoup son acerbe combustion sensorielle ; de façon qu'on pourrait lui appliquer un mot de Camil Petrescu : « autant de lucidité, autant d'existence et par consé-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

quent autant de drame ». Le lendemain, Dom Juan change à nouveau de peau et prend de nouvelles attitudes non seulement vis-à-vis de Sganarelle, Elvire et Dom Louis, mais même vis-à-vis de ses propres normes de vie et tout spécialement du rapport réalité-métaréalité.

Il se pourrait que toute cette prolixité d'actes physiques et moraux soit formelle et que Molière soit contraint d'entasser arbitrairement toute cette multitude d'événements pour respecter la fameuse règle des trois unités. Mais cette supposition ne tient pas debout. Le texte s'écarte visiblement des principes aristotéliques, l'unité de lieu est, elle aussi, pulvérisée et l'action semble incohérente, pleine d'hiatus ; à part cela, il y a toute cette série de personnages inattendus, les conflits ne semblent amorcés que pour être ensuite abandonnés, le héros semble se jeter tantôt en une direction tantôt dans l'autre sans justification, avec une surprenante inconséquence par rapport à la relation établie entre lui et chacun de ses partenaires, esclave d'impulsions qui jaillissent des profondeurs incontrôlables, traqué par une ombre épaisse. Ses actes sont imprévisibles, ils ne découlent pas nécessairement l'un de l'autre. Il lutte avec énergie pour une cause perdue à l'avance, mais il lutte avec une splendide arrogance. De son plein gré, il entre dans un jeu risqué où il est lui-même l'enjeu, cependant que la règle du jeu n'est connue qu'à son adversaire. Il joue avec courage, il paye de son propre être mais, comme le vieil homme de Hemingway, il peut mourir sans qu'on puisse le vaincre. Le Dom Juan de Molière, unitaire dans sa discontinuité et toujours conforme à soi-même, éveille des résonances du type de Dostoïevsky et Pirandello, Kafka, Sartre, Camus et Malraux, noms d'importance diverse, intégrés à des disciplines spirituelles hétérogènes, mais qui tous se retrouvent dans le centre des débats qui agitent notre siècle.

Dom Juan est encore l'homme du XXe siècle par son désir de connaître, par les tentatives d'assidue investigation, de même que par son effort de pénétrer dans une métaréalité. Il est crispé par sa propre condition humaine, il est avide de la dépasser. Ses actes hérétiques ne sont que désir de connaître ; petit à petit il évolue en dépassant la connaissance sensorielle et s'en détache. Si au commencement ses normes sont exclusivement positives («deux et deux font quatre »), dans ce crucial acte III il retrouve de nouvelles dimensions : tout d'abord celle du pauvre (qui est riche justement par le fait qu'il ne détient pas de biens ni même des objets mais uniquement des vérités) ; ensuite celle de la statue parlante (de l'iréel, donc de la métaréalité). Dès l'instant où la statue a incliné sa tête, l'impossible est devenu possible et, par conséquent, tout devient possible. Dom Juan découvre alors qu'il ne connaît rien d'absolu, qu'il ignore jusqu'à son propre être, sa propre personnalité. Il se trouve crucifié sur un énorme X —, qui est peut-être le signe de la multiplication, peut-être le signe du mystère, — un bras appuyé sur la coordonnée de l'amour et l'autre sur celle de la mort. C'est alors que Dom Juan essaye de s'arracher à soi-même, de dépasser sa matérialité, c'est alors qu'il devient avide d'absolu. Il découvre que pour apprendre la suprême vérité il faut payer de son propre être et que le pas est irréversible. Ce pas il le fait — vivre signifie connaître, vérifier, et mourir peut signifier la même chose. En acceptant l'invitation de la statue, Dom Juan ne se laisse pas tuer mais, tout au contraire, il provoque délibérément sa mort. Car c'est la seule manière de connaître ce qui se cache au-delà. En surpassant sa peur par un geste volontaire et définitif, il se jette avec tout son être dans le gouffre du suprême inconnu.

Il est possible que le vrai et grand drame ne commence qu'après le dernier rideau : il est très probable que là-bas, de l'autre côté, Dom Juan n'apprenne rien. Il a offert tout son univers matériel pour le vide. Pour rien. Mais ce rien acquiert sa valeur justement à cause du fait que, par son sacrifice, Dom Juan l'a payé de son propre être, le rendant ainsi équivalent à tout son univers.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

The apparent time scale of events is, for a given individual, a function of his psychological state. For example, the relative time length over which a critical event may occur, and on which the life of a human being may depend, is obviously quite different from that of the same time length for another individual who calmly contemplates the moon.

This leads to the idea that every performer on the stage lives in his own *temporal world* of the character he portrays which differs from the temporal world of other characters by the particular time unit by which, apparently, the time flow is measured. It is then obvious that in a given scene various characters or groups of characters live simultaneously in different "temporal worlds", resulting from their individual emotional state and the psychological interactions of the scenes they are acting.

To express a definite emotional state, a dancer or an actor on the stage organizes his actions in accordance with the "beats" of an imaginary conductor or stage director, beats which constitute the time units by which the actions are measured.

In music, this time unit is defined with respect to the minute and its value leads to the concept of *tempo*, defined in its turn as the frequency of occurrence per minute of this unit.

In consequence, a personage is living on the stage in a certain "tempo", indicated by the value of the time unit by which he measures the development of the actions (dance, movement, speach utterance). A scientific choreography and stage direction cannot ignore the strict control of these superposed temporal worlds.

The present study is a theoretical investigation of the possibility of creating polytemporal structures in choreography and theater and suggests an electronically based control method of such scenic structures.

PLURAL STRUCTURES OF THE TIME PARAMETER IN CHOREOGRAPHY AND THEATER

Mihai Brediceanu

IMPLICATIONS OF POLYTEMPORAL STRUCTURES IN CHOREOGRAPHY

From a mathematical point of view, choreography is the art of transformations of the human body which are functions of time and space. In choreography the duration of these transformations is measured by a fundamental time unit, the measuring unit of the musical structure on which movements are constructed.

Due to the structure of the human body, the transformations are marked by discrete movements i.e. steps, changes of position of the arms or of the body, etc. The appearance and duration of these movements are measured by the time unit, i.e. the beats of the real or imaginary conductor.

With regard to the time structure, Western European choreography has always been constructed upon a fundamental time unit, common to all performers on a given stage. Due to the fact that each dancer on a stage measures his actions by the same time unit, a common tempo results for the entire choreography on the stage.

Speed of movements and distances covered are related to this time unit; every-

REV. ROUM. HIST. ART, SERIE THÉATRE. MUSIQUE, CINÉMA, TOME X, 2, P. 137 146, BUCAREST, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

thing is measured by the real or imaginary conductor's time beat.

One may conceive two, three, or more dance movements of possibly different magnitudes within a given time unit. One can think of a single movement as occupying several time units, or a state of complete immobility can extend over a given number of units. All movements are measured by the same reference standard, the measuring unit acting as a fundamental time unit, by which the dance is regulated.

Similarly, one may imagine that the performers on a stage may be subdivided into several groups. However varied their movements may be, common accents for all groups will occur on the time scale measured by the same fundamental time unit, the standard reference unit, with all its subdivisions and multiples.

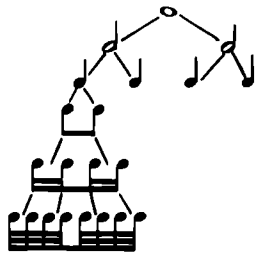
At any given moment, the tempo, i.e. the frequency per minute of the units marked by the real or imaginary conductor, determines the value of the standard unit of duration.

If the conductor accelerates or slows down the beat, thus changing the value of the unit, all the performers on the stage will adjust their movements to the new reference standard.

This time dependency of the movements on a single time unit is related to the system of staff notation used in Western music, on which choreography was constructed, which music allows *only one tempo* for all musical components.

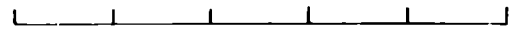
Let us recall a few elementary concepts.

From the viewpoint of the time parameter, music is structured according to a scale of divisible note values:



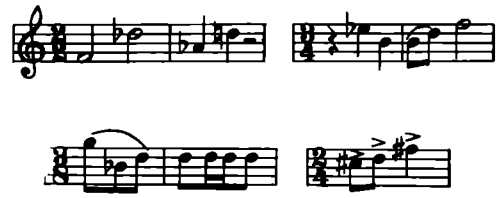
The musical discourse is divided in bars.

The vertical barlines which intersect the staff are like the milestones indicating distances on a highway.



The fundamental duration — 𝅝 — (or any of its binary subdivisions 𝅗𝅥, ♩, ♪, etc.) may become the measuring unit.

The value of a bar is indicated by the number of units it contains: 2/2, 3/4, 4/8, 5/16, etc. Considering the fragments:



we find they are giving only the *relative* duration of the sounds. Each musical fragment above may be performed slowly, moderately, fast, or quickly. In order to find out the *real* duration of the sounds, an indication defining the real value of one of the signs is necessary.

Therefore, to denote the duration of sounds, the traditional writing of music makes use of the following:

1. A system of signs ("notes") which designate the relative duration of the sounds.

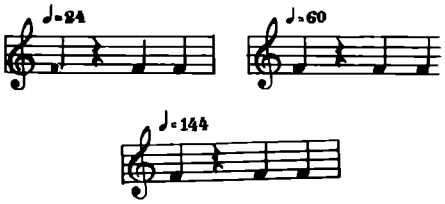
2. A compound unit of two parts: the symbol for the measuring unit and a number indicating its duration (actually given as the number of measuring units in

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

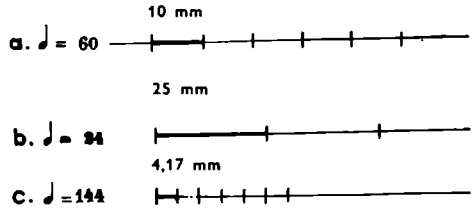
one minute. This notation that appears in the form ♩ = x (x = integer and positive numbers). ♩ = 120, means the duration of ♩ is 1/120 minute or 60/120 sec. (1/2 sec.)

The scale of the Maelzel metronome shows the fractions of the minute; ♩ = 60 means that the duration of the quarter note (♩) is equal to 60 seconds (1 minute)/60, i.e. ♩ = one second; ♩ = 144 means that the duration has the value of 60 seconds/144 = 0.417 sec.

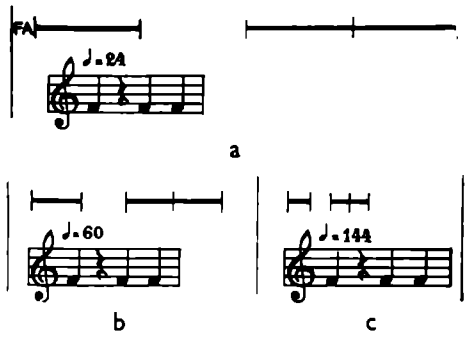
According to traditional musical notation there are no graphical differences among the staff notations for the following three groups of sounds, except the numbers: 24, 60, 144.



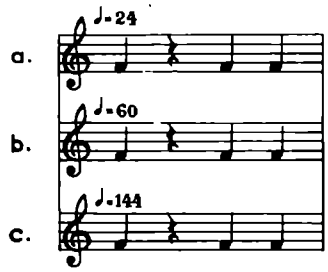
If, on straight lines representing the time (1 sec. = 10 mm), we mark the durations of the sounds of the three groups above, we obtain segments of different lengths as shown below.



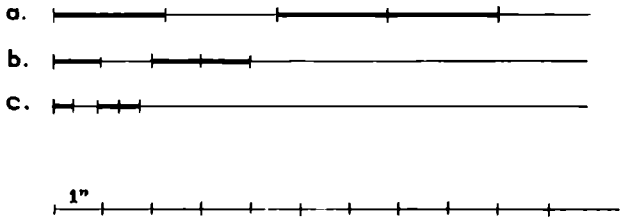
Combining the two representations above, we obtain the following images:



If we want to make the three groups — a, b, c — perform together, i.e. start at the same moment, then the traditional musical notation could show only the simultaneity of the three groups at the starting point; for all the rest the image of the time scale would be false since the duration of the measuring units are different for the three groups, and all vertical bar lines except the first do not represent identical instants of time.



On the contrary, in a graphical representation where time is used as the dimension, the relative temporal positions of the sounds can be identified at any instant.

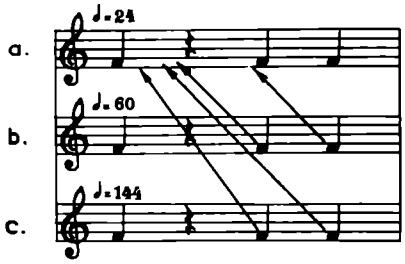


As one may see, group "c" has finished its unfolding in time before the end of the first sound of group "a" and before the start of the second sound of group "b". Also, group "b" unfolds in its entirety before the appearance of the second sound of group "a", etc.

The traditional musical notation cannot show the real situation of the incidences on a vertical bar of the a, b, c groups as they unfold simultaneously; for each system the signs (notes) represent different fractions of the same time unit, the minute.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

The approximate image of the three groups played simultaneously, would be:



Because of the impossibility of controlling the incidences corresponding to the same instant of time for different sounds unfolding at different tempi, Western polyphony has adopted, as already stated before, the rule of a single tempo for all different groups. Traditionally, polyphonic music has been written only in a single tempo because of the unsurpassable difficulties encountered in organizing the pitches of the sounds on the staff — harmony and counterpoint — when melodic lines would be performed at different tempi.

Music is, among others, the art of organizing sound within the dimensions of pitch and time. Choreography is, as previously said, the art of organizing the movements of the human body in time and space. Since time is common to both, it is obvious that choreography on a given music must conform to the time structure of the latter, more specifically to its tempo.

Therefore, choreography has been limited to music based on one tempo. The unique tempo of the music has led to a choreographic system where the movements of the groups of dancers have been subjected to a general and unitary pulsation, and hence, to an important restriction which deprived choreography of not yet investigated means of expression.

A few contemporary composers occasionally used in their music sections structured on various simultaneous tempi (Ives, *IV. Symphony*, Stockhausen, *Gruppen*, etc.).

The exact performance of a score conceived in polytempi encounters great difficulties. For example, in Stockhausen's work *Gruppen* it has generally not been possible to coordinate in a rigorous way the beats of several conductors, simultaneously conducting in different tempi.

The music I have composed for the ballet *Master Manole* includes a number of dances conceived in polytempi. The choreographic translation of these musical structures on stage rises even more problems and requires the following:

A. A device for generating signals in various simultaneous tempi, a plurimetronome.

B. A method for transmitting the signals separately to groups of instrumentalists and dancers so that each group receives the signals of a single tempo.

An instrument that I have devised incorporating such devices has been patented in the United States (USA Patent No. 3595122), and patents in other countries are pending. The instrument ensures the control and synchronization of groups of musicians in the orchestra and dancing groups on the stage in the production of a complex musical and choreographical score in which different "tempi" are allocated simultaneously to different groups of musicians and dancers.

The instrument, worked out by the Romanian engineer B. Bernfeld, has the following main components:

An electronic programmer of signals in various simultaneous tempi (1);

A signal amplifier (2);

A system which converts the electronic into optical signals and transmits the latter to the various groups of instrumentalists (3);

A second system converting the electronic into audio-signals and transmitting them to the groups of dancers (4).

This system consists of:

a multi-channel transmitter with one carrier frequency for each signal type (tempi) (4 a);

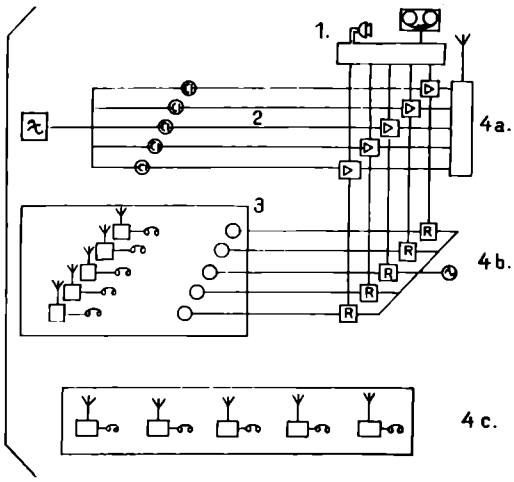
miniature receivers tuned to the different frequencies of the transmitter (4 b);

miniature earphones, easily concealable (4 c).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Shown below is a graphical representation of a system for the transmission of signals in five different tempi.

The prototype of the generator for such an instrument has been constructed at the Department of Electrical Engineering of Syracuse University, Syracuse, New York,



by Chairman W. R. LePage and Professors E. P. Stabler and P. Kornreich.

The conductor or the choreographer programs the system of tempi on the programmer: a generator. Each group of instrumentalists receives visually, by optical signals, the indication of its own tempo, while the corresponding group of dancers, associated to the respective group of instrumentalists, receives, by earphones, the corresponding audio-signals.

While individual groups of instrumentalists-dancers perform in accordance with their own tempo, the audience receives the total audio-visual effect of a score played and danced on the stage in polytempi structures.

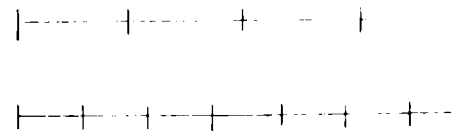
This instrument allows also the transmission by earphones of previously recorded music through one or several channels as well as the transmission of directives by microphones to one or all groups of performers on stage. A similar extension would also permit the transmission of audio-signals and directives to groups of instrumentalists.

The above described instrument is efficient to solve the following types of choreographies.

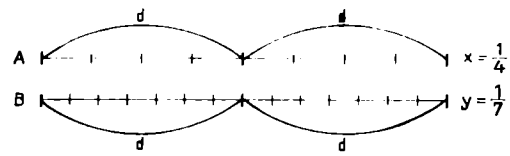
I. CHOREOGRAPHY WITH POLYTEMPI MUSIC

In polytempi structured music, if perfectly controlled, the unequal time units, simultaneously unfolding, are organized at a higher level — in cycles — which determine a new time structure of the music, as explained below.

Let us consider two metronomes starting simultaneously with the following different tempi:



It may be seen that: 1. There is a time shift between the individual beats of the two systems; 2. The time shift is not constant; 3. Starting from zero (the moment of the simultaneous departure), the time shift between the corresponding beats increases with time; 4. At a given instant — c, of the following figure — the beat x of group A and the beat y of group B are simultaneous.



Mathematically, this may be expressed as

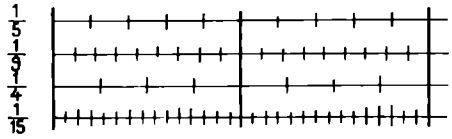
$$xa = yb = c$$

where a and b are the values of the metric units of the two tempi; x and y are integer numbers, corresponding to the units unfolded between the points where the shift of the two systems is zero; c is the duration of this recurrent process and represents the *coincidence cycle* of the two metronomes.

We have all heard the chiming of two church bells where each individual bell has a different tempo but where, at regular intervals, the chimes occur at the same time . . .

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

The process may occur with 3, 4 or more tempi systems of different values.



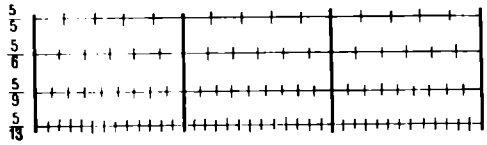
If the units of all possible tempi shown by the Maelzel metronome have a common starting point in time, and if they are integer numbers, they will meet again at least once every minute since they are all fractions of the same time unit, the minute.

In addition to the above one-minute coincidence cycle, the different units may also have other coincidence cycles which will occur whenever the number of units per minute have a common divisor, other than the number 1. For example, the denominators of the durations:

$$\frac{60 \text{ sec.}}{60}, \quad \frac{60 \text{ sec.}}{72}, \quad \frac{60 \text{ sec.}}{108}, \quad \frac{60 \text{ sec.}}{156} \text{ *}$$

have a common divisor of 12. Then, we can express them as

$$\frac{5}{5}, \quad \frac{5}{6}, \quad \frac{5}{9}, \quad \frac{5}{13}.$$



The new coincidence cycle now has a duration of 1/12 minute (5 sec.); therefore, to each coincidence cycle, corresponding to tempi 60, 72, 108 and 156, there are respectively 5, 6, 9 and 13 units.

It is possible that the numerator might not be an integer number; for example, the tempi 77, 98, 119 and 154 have a common divisor of 7. The coincidence cycle has a duration of 8.57 sec. (1/7 minute) and the number of units per cycle respectively 11, 14, 17 and 22.

* The numerator of the fractions shows the duration of the cycle; the denominators show the number of units per cycle ("tempi").

From a choreographic point of view the polytempi structures allow to consider the interesting aspects of organizing and controlling on stage several groups of dancers dancing *simultaneously* in several different tempi, each group dancing accordingly to his own specific tempo and using a special music conceived in polytempi — played by several groups of musicians playing *simultaneously* in different tempi.

Using the coincidence cycles, the several different groups of dancers moving in different tempi can be regulated to have periodically moments of synchronity.These common periods (coincidence cycles) become a new time unit by means of which it is possible to organize and control the movements of the several different groups of dancers, each of them having its specific tempo. In other words, while each group of dancers will perform a choreography based on its own tempo, with its own time unit, the choreographer can construct and control a common choreography of these groups, a choreography in polytempi, using the coincidence cycles as time units. While individual groups of instrumentalists and dancers perform in accordance with their own tempo, the audience receives the total audio-visual effect of a score played and danced on stage in polytempi structures. The coincidence cycles create a new sensation of regular pulsations, a *hypertempo*. The "nodes" of the cycles, i.e. the moments when all the groups are synchronal, offer the choreographer the means of changing the tempi or imparting to the whole mass of performers one homogeneous tempo. The polytempi structured choreography might open a new dimension to this art.

II. CHOREOGRAPHY ON MUSIC WITHOUT RHYTHMIC PULSATIONS

In the case of concrete musics, electronic musics or of musics conceived without temporal structure derived from a basic unit, the choreographer may build a rhythmic superstructure with independent tempi; the dancers would follow audio-signals which mark the various tempi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

and the music would appear as a background of sounds without a structural temporal connection with the choreography.

III. "SILENT" CHOREOGRAPHY

One can imagine a "blank" choreographic structure, i.e. structure based only on signals received by dancers, the movements being performed in the absence of any sonorous events perceived by the audience.

IV. POLYTEMPI CHOREOGRAPHY APPLIED TO CLASSIC BALLET PERFORMANCES

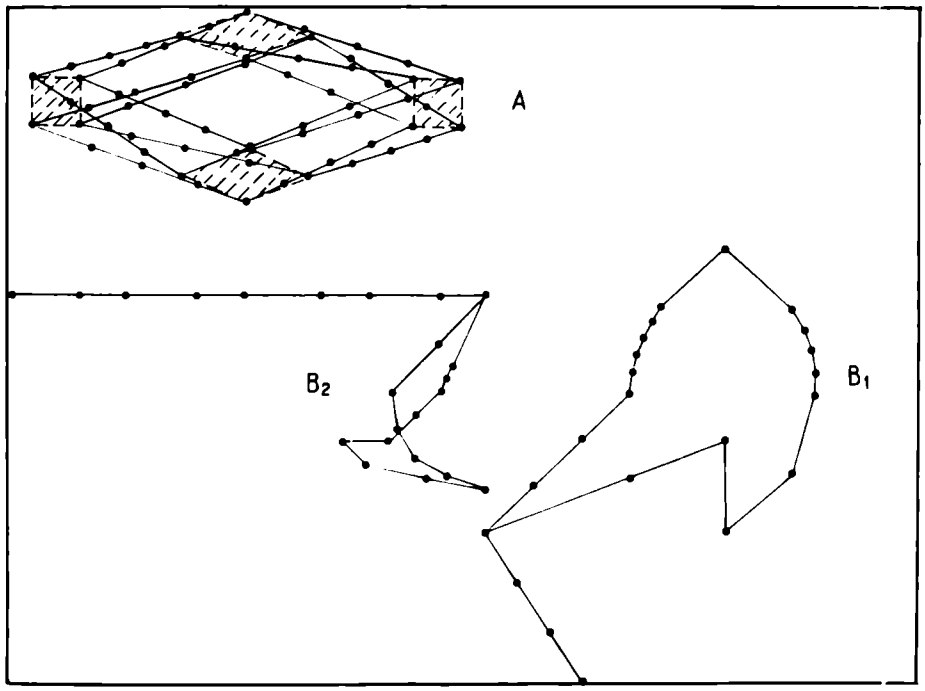
The instrument may also be used by choreographers in classic ballets such as "Swan Lake", where the main group would dance according to its music, while secondary groups would perform in other temporal structures as derived from different sets of signals emitted by the programmer.

✧

Following these ideas, the engineer Dr. Donald Weiner of Syracuse University and the American choreographer Gloria Kritz made a film with the help of a computer; in this film a number of geometric figures move along various trajectories by "steps" performed in the same tempo or in several simultaneous tempi.

In the scenario worked out by the author, Dr. Weiner and Gloria Kritz, for the film "Polytempi Ballet I", the "dancers" represented by geometrical figures are divided into two great groups A and B. The group B is further subdivided into two subgroups B_1 and B_2.

Each group performs on its own trajectory as shown in the figure below:



The points on the trajectory indicate the "steps" of the dancers.

Scene 1: The groups A and B appear successively on the stage.

Scene 2: Groups A and B dance in a common tempo.

Scene 3: Groups A and B dance in different tempi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Scene 4: Group B divides into two subgroups B_1 and B_2, each of them following a new tempo. Group A continues to dance following its own tempo.

Scene 5: Groups A, B_1 and B_2 change their tempo.

Scene 6: Groups B_1 and B_2 join in a common tempo while group A changes to another tempo (different of the one of the joined group B).

Scene 7: Groups A and B turn again to a common tempo.

Scene 8: The "performers" leave the stage.

All changes of tempi occur at given "nodes" of the respective cycles.

A rotational motion of the trajectories B_1 and B_2 takes place within the film so that various groups intersect each other while dancing proceeds.

IMPLICATIONS OF PLURAL TEMPORAL STRUCTURES IN THE THEATRE

On stage, speech and scenic motion are the actor's means of expression. Both imply the notion of tempo, a psychic temporal world of the character, a world the structure of which is governed by its own "measuring unit".

Here it becomes necessary to point out that in matters pertaining to the stage the terms "rhythm" and "tempo" are often confused in the sense that the term "rhythm" is used incorrectly with the meaning of the rate at which events are occurring on the stage. By "event" both speech and movement are meant. Initially, the concept of rhythm was derived from poetry: it is a structure of accented and unaccented syllables occurring periodically in a verse. By extension, it may be applied to any structure which recurs regularly (in painting, sculpture, movements, etc.).

The frequency of the occurrence of a rhythmic structure within a given time interval or space constitutes the notion of "tempo". A rhythmic pattern may be repeated in a slower or faster tempo. A verse, an iambic rhythm for example, may be recited in a slower or faster tempo. In a painting a rhythm may consist for example, of a set of triangles, blanks and squares, which may occur over a given space in a more or less "dense" fashion.

Returning to the problem of plural temporal structures in theatre and the actor's two means of expression — speech and movement — let us analyse the role played by the "tempo" in modelling the emotional content of the two languages.

A. ROLE OF THE TEMPO, THE SPEED BY WHICH WORDS ARE UNFOLDING IN SPOKEN LANGUAGE

To elucidate this problem it is necessary to examine the two aspects of communication by speech, the rational and the emotional.

In the rational aspect a definite relation exists between a sound or a group of sounds and the concept which it represents. In the emotional aspect of language, the link between sound and the feeling which it tries to convey is considerably looser.

The emotional language transmits but does not describe feelings. The bilateral connection proceeds according to the scheme "feeling-feeling" and not the couples, "feeling-reason" — "reason-feeling". Hence, the emotional language belongs to the infralogical zones of conscience to the zone where the "expression" of sounds becomes the direct means of conveying the feeling.

Rational language represents a conveyance for concepts, a means of transmitting comprehensible signals which are "decoded" at the receiver end. Emotional language may only affect the feelings of those who receive it.

Therefore, transmission and reception of rational language involves thinking, a rational process, whereas a communication in emotional language is akin to a sensory process such as *resonance phenomenon*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

In order to transmit information about temperature, for example, it is sufficient to emit the sounds representing the sound symbol describing the number of degrees in a temperature scale, and the person at the receiving end, sharing a common language code will be perfectly informed.

An acute sensation of heat expressed by a cry of pain, by a series of sounds modulated by inflections, accents and volume will induce an emotional state in people receiving the signal, due to a state of resonance developing between themselves and the emitter.

Two conclusions may be drawn from the above considerations: 1. The emotional language does not transmit concepts by sound codes. It determines emotional states directly. These emotional states are resonant states. 2. Whereas, in rational language the primary element is the mode of assembling sounds — vowels and consonants become words, concepts —, in emotional language dominant traits are the modes of sound emission: pitch, timbre, accent, intensity. The moan, the cry, the sigh, the groan, the whisper are obtained through modes of emission.

In normal speech the rational language is very rarely uttered in a "pure" state; the latter is most closely approached by scientific language. Usually, even in propositions which involve only objective assertions, the speaker adds to the words an emotional "modulation", obtained by the "expressiveness" of the speech.

In this way, speech undergoes certain "emotional transformations" by the manner in which the words are uttered; the intensity of the utterance (whisper, violent speech), the pitch of the sounds (high pitch, murmur), the rate of word utterance (calm or agitated speech), etc.

The speaker adds to the pure information conveyed his affective position correlated with it. From the displeasure of a town dweller who sees his daily walk threatened, to the joy of a farmer who sees his crop saved, there are so many ways in saying "it is raining . . . "

In addition to the pure information "it rains", information that we understand rationally, the way by which the words are uttered (the "emotional modulator") makes us see the way the informer feels about it. Thus, at the receiving end the hearer understands the decoded meaning of the information transmitted by sounds and is in a resonant state — i.e., he feels the emotional message incorporated in the "modulation" of the respective sounds. The so-called "expression" derives from the manner by which sounds are emitted, by the sound parameters: intensity, pitch, duration, timbre.

Summing up, we may now state

1. The "expressivenes" of a text derives from its emotional modulation; 2. Emotional modulation is obtained by varying the sound parameters.

In the specific case discussed below the modulating parameter of primary importance is the *duration of the sound.*

Words are sound structures. The sounds may have different durations according to the speed by which they are uttered. The durations could be referred to as a "unit" of measurement and the magnitude of this unit would lead to the concept of "tempo" of speech. This is one of the most effective means of obtaining the "emotional modulation" of a text. The same text may express, as a function of its tempo, an infinity of feelings, from quiet dreaming to violent agitation or overpowering fear. The various psychological traits of a character in a given scene may be described by the "tempo" variations of the speech.

B. THE ROLE OF TEMPO IN STAGE MOTION

The movements of characters on stage also constitute a language of the body which modulates rational information emotionally.

The language of the body is of primary importance in expressing the psycho-emotional state of character.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

The frequency of movements (steps, gestures, tics, etc.) (i.e. the tempo) is a very effective means of expressing emotional states.

As has been mentioned in the introductory remarks, different states of feeling bring forth different *temporal worlds* which constitute highly effective means of expression on the stage. The temporal world is the result of the subjective time unit of the character on the stage and is indicated at rehearsals by the stage director's hand beats which establish the time units by which the performer structures his movements on the stage.

The beats are generally meant for a definite character on the stage or for a group of homogeneous characters; however, it may not suit, or it may even harm, the temporal world of the other characters. In this sense it would be interesting to investigate the possibility of a confrontation among the individual worlds of a given scene, so that their contrasting aspects would be optimally combined.

This confrontation among the different individuals temporal worlds during the show brings about the dramatic tension of the performance. The overall tempo of the scene is a complex one, and it is the resultant of the combination of the individual tempi, *of the plural structures of the time parameter on the stage.*

Thus from the viewpoint of the parameter time, the confrontation of the characters on stage becomes the confrontation of temporal worlds, confrontations of "tempi".

We believe that the mastery, pre-elaboration and control of these confrontations, as a mode of expression, may become a new tool in the field of stage direction.

Closing our study, we would like to reassert that its primary objective is not to present a dry formalization of the process of creative work, but, through a deeper understanding of the specific values represented by the emotional language of speech and movement, to extend the means by which artistic messages may be transmitted. We firmly believe that the application of mathematical analysis and thinking to artistic creativity, far from closing the doors to sensitivity and imagination, offers unsuspected avenues of widening horizons where the artist may spread his wings.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECHERCHES SUR ENESCO (PERSPECTIVES)

Mircea Voicana

Les études consacrées au grand musicien que fut Georges Enesco, à l'homme aussi bien qu'à l'œuvre du compositeur et à l'activité de l'interprète — violoniste, pianiste, chef d'orchestre — et du pédagogue, s'engagent enfin dans la voie d'une recherche légitime. A l'étranger, elles sont dues au zèle de quelques-uns des amis et des admirateurs du musicien, de ses anciens collaborateurs et élèves, qui n'ont pas tardé à se constituer dans des associations portant son nom et se proposant de répandre sa musique et de faire revivre chez les nouvelles générations ce véritable culte que, pendant sa vie et surtout à l'époque de l'entre-deux-guerres, Enesco a si vivement suscité. C'est comme un écho posthume de sa vie et de son activité exemplaires qui vient répondre à l'oubli relatif et aux épreuves qu'il a subies au cours des dernières années, après les tournées triomphales tout au long de l'Europe et dans nombre de villes d'Amérique, après la consécration obtenue tout jeune encore comme l'un des compositeurs les plus représentatifs de son temps, enfin, après les distinctions académiques et artistiques décernées de son vivant.

Mais, c'est surtout aux historiens et aux musicologues de son pays, pour qui Enesco fut et reste toujours une personnalité immense et un exemple unique, qu'échoit en tout premier lieu la tâche d'édifier, autour du grand artiste, l'œuvre scientifique approfondie qu'il réclame.

L'intérêt passionné que lui ont voué les auteurs roumains se trouve exprimé non seulement par le nombre — extrêmement grand — de publications envisageant l'ensemble ou certains aspects de la personnalité du musicien (articles dans la presse quotidienne ou dans des revues de spécialité, livres, brochures, etc.), mais aussi et surtout par tout ce que cet abord du phénomène Enesco comporte d'enthousiasme et de fidélité de la part de la presse et des spécialistes. Ceux qui se sont penchés sur son génie restent en effet constamment soucieux de fouiller, de recueillir, d'écouter et d'apprécier ses compositions, ses enregistrements — malheureusement peu nombreux —, toutes les traces matérielles et tout l'héritage spirituel du musicien, résultat de son apparition météorique dans la culture roumaine et de sa présence au premiers rangs de la culture universelle de son époque. On peut donc conclure qu'outre la tradition musicale engendrée par l'œuvre d'Enesco, notamment dans le domaine de la composition, une tradition musicologique s'est aussi constituée, en partant justement des ouvrages qui lui sont consacrés.

Plus d'une fois, attirés par l'éclat du phénomène qui se déroulait sous leurs yeux, des représentants illustres de la culture roumaine ont exprimé leur admiration, ont noté leurs impressions, ont tenté de s'expliquer et d'expliquer au public l'indescriptible satisfaction, la résonance inouïe causées par la musique d'Enesco. C'est ainsi que Nicolae Iorga et Liviu Rebreanu, Gheorghe Ţiţeica et Alexandru Philippide, Tudor Arghezi et Demostene Botez, Tudor Vianu et Mihail Ralea [1] et tant d'autres encore ont fourni, en tant que contemporains lucides, de véritables documents culturels sur le musicien et sur son époque.

En même temps qu'eux, les musicologues et les critiques roumains de la pre-

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME X, 2, P. 147–155, BUCAREST, 1973

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mière moitié de notre siècle commencent à faire preuve de l'attention méritée par l'œuvre et par la personnalité d'Enesco. Leur activité s'étaye tantôt sur des ouvrages de caractère narratif, voire même de mémoires, tantôt sur des travaux marqués par des tendances analytiques portant sur les particularités de l'art enescien ou tâchant d'en donner une image de synthèse; fidèles à cet art, ils ont continué à le servir de nos jours avec le même zèle et la même passion. Des contributions de Nicolae Hodoroabă à celles de George Breazul ou de Romeo Drăghici, des écrits de Nicolae Missir et Andrei Tudor à ceux de Emanoil Ciomac, Mihail Jora et Alfred Alessandresco, de l'apport de Virgil Gheorghiu à celui des chroniques de Romeo Alexandrescu, Alexandru Mihail et Cella Delavrancea [2], on peut parler de toute une diversité de « réverbérations » de l'art d'Enesco dans la conscience de ses auditeurs.

La seconde moitié du siècle, avec ses profondes transformations d'ordre social, politique et culturel, s'ouvre sur une véritable *campagne* de recherches destinées à l'œuvre d'Enesco; c'est à ces efforts qu'on doit les quelques ouvrages fondamentaux ainsi que les contributions documentaires et à caractère d'exégèse, faute desquelles toute recherche sur la musique roumaine contemporaine, toute appréciation des contacts établis entre l'art musical national et la musique universelle risqueraient d'apparaître téméraires et de témoigner tout au moins d'un manque d'information. Tous ces ouvrages couvrent naturellement une gamme très variée de modalités de recherche: depuis la biographie romancée (Virgil Gheorghiu, Pavel Cîmpeanu, Ionel Hristea [3]) ou qui suppose l'emploi sélectif des sources documentaires à des fins de psychologie musicale (George Bălan, Theodor Balan [4]) jusqu'à la mise dans le circuit musicologique d'une documentation nouvelle, devenue accessible après le décès du musicien (Mircea Voicana, Nicolae Missir et Elena Zottoviceanu [5]) et depuis les démarches analytiques concernant certains aspects de la personnalité d'Enesco (Emanoil Ciomac, Cornel Țăranu [6]), de son activité (Mihai Rădulescu [7]) et de son œuvre — comme le sont par exemple les analyses consacrées à *Œdipe* (Lucian Voiculescu, Octavian Lazăr Cosma [8]) — jusqu'aux formules de présentation globale de la vie et de l'œuvre enesciennes (Andrei Tudor et Nicolae Missir, George Bălan [9]) que couronne l'ample monographie élaborée à l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques par Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman et Elena Zottoviceanu, en collaboration avec Miriam Marbe, Ştefan Niculescu et Adrian Raţiu [10]. Il convient de citer à côté de ces travaux les nombreux articles et exposés des mêmes auteurs [11], auxquels s'ajoutent Tudor Ciortea et Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu et Sigismund Toduţă, Wilhelm Berger et George Firca, Zeno Vancea, Ada Brumaru et Vasile Tomescu [12], aussi bien que d'autres chercheurs, musicologues ou professeurs des conservatoires roumains, que ce domaine de recherche attire de plus en plus. A ce propos on peut apprécier comme particulièrement satisfaisantes les contributions récentes de quelques jeunes chercheurs dont les exposés ont été accueillis avec un intérêt légitime par leurs aînés; il est tout naturel d'essayer de discerner dans l'activité de ces débutants (parmi lesquels il faut mentionner Anca Jalobeanu, Vladimir Deveselu et Adriana Şirli [13]) l'apport des nouvelles générations de musicologues à l'approfondissement de l'œuvre de Georges Enesco d'une part, et d'autre part les résultats d'un véritable test concernant l'effet produit sur les jeunes par la musique du compositeur, étant donné qu'il s'agit de la première génération qui se trouve privée de la possibilité d'un contact direct avec l'art enescien.

Une grande partie de ces travaux ont été occasionnés par les débats scientifiques tout spécialement dédiés aux problèmes de recherche liés à Enesco. Sans

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

doute, ces problèmes se trouvent-ils souvent aux programmes des diverses réunions scientifiques, organisées sur des thèmes de musique ou de musicologie, d'esthétique ou d'histoire de l'art; mais il est de notre devoir de citer ici, en tant que manifestations ayant un caractère de stricte spécialité, la session scientifique interne de l'Institut d'histoire de l'art de juin 1963, au cours de laquelle Alfred Hoffman, Mircea Voicana et Ştefan Niculescu ont présenté le plan de l'ample monographie académique *George Enescu*; le Symposium international de musicologie « Georges Enesco » organisé du 12 au 14 septembre 1967 par le Comité d'organisation du Festival et Concours international « Georges Enesco » et par l'Union des Compositeurs; la seconde journée de la session scientifique ayant comme thème *L'Actualité de la recherche musicologique*, organisée par le Secteur d'histoire de la musique de l'Institut d'histoire de l'art du 1er au 3 décembre 1969; la table ronde avec participation internationale *Enesco et la tradition beethovenienne* organisée pour commémorer 200 ans depuis la naissance de Beethoven et 15 ans depuis la mort d'Enesco, par le Secteur d'histoire de la musique et par le Centre d'Etudes « Georges Enesco » de l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques (16 septembre 1970); la réunion scientifique qui a eu lieu à l'occasion de la parution de la monographie *George Enescu* le 20 décembre 1971, au siège du Secteur d'histoire de la musique et du Centre d'Etudes « Georges Enesco »; enfin, due à ces mêmes organismes de recherche, la séance scientifique interne sur le thème *Enesco* du 4 mai 1973.

Il s'est créé évidemment, dans ce contexte de débats passionnés et d'incessants échanges d'opinions et de résultats scientifiques, un climat favorable à la collaboration de toutes les forces de la musicologie aptes à se mettre au service de l'art enescien.

Une telle plate-forme de collaboration a été en fait entrevue lors du moment où l'Académie, après avoir fondé en 1958 le Secteur d'histoire de la musique, a initié au sein de celui-ci, à la fin de 1961, l'équipe de recherches *Enesco*; or, dès la fin de 1963 — lorsque l'auteur de ces lignes a été chargé de coordonner le volume *George Enescu* destiné à accueillir le IIIe Festival et Concours international « Georges Enesco » —, le groupe de chercheurs en cause agit en vrai Centre d'Etudes internationales « Georges Enesco ». En fonctionnant par conséquent depuis cette date, le Centre fut mentionné publiquement plusieurs fois, il suscita l'appréciation favorable de l'Académie et, dès la fondation de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, en 1969, on annonçait officiellement sa constitution. Il est vrai que son organisation s'est faite avec un grand retard et cela du fait que la création d'un autre Centre d'Etudes internationales — devant fonctionner dans le même cadre de l'Institut d'histoire de l'art —, le Centre « Constantin Brancusi », rencontre des difficultés que le Centre « Georges Enesco », en tant qu'organisme existant en fait, ne connut pas. Il n'en ressort pas moins que par ses capacités d'action en son propre nom — officiellement reconnues — et notamment par sa mission d'initier aussi bien que par son rôle d'entraîner un grand nombre de collaborateurs appartenant aux institutions d'enseignement universitaire, à l'Union des Compositeurs et aux diverses institutions musicales roumaines et étrangères et s'intéressant à l'investigation et à la diffusion de l'œuvre enescienne et de la musique roumaine en général, le Centre d'Etudes « Georges Enesco » crée aux recherches musicologiques le cadre le plus adéquat. C'est en vertu de cette autonomie scientifique — confirmée aussi par ce qu'il est doté d'un comité scientifique spécialement constitué — que le Centre sera à même d'assurer l'organisation de sessions d'études et de toute manifestation musicologique affectant son profil et de faire publiquement connaître les résultats de ces recherches et

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

manifestations. Il arrivera de la sorte à une collaboration encore plus féconde avec le comité d'organisation des festivals internationaux « Georges Enesco » coordonné par Ion Dumitrescu, le président de l'Union des Compositeurs. De la sorte, il aura la possibilité de continuer et de développer à un niveau supérieur et sur une plus grande échelle la collaboration commencé déjà dans le cadre du Secteur d'histoire de la musique et qui a mené non seulement aux manifestations musicologiques et aux débats scientifiques mentionnés ci-dessus, mais aussi à la monographie élaborée avec le concours de trois compositeurs distingués, membres du corps enseignant du Conservatoire de Bucarest, nos confrères Miriam Marbe, Ştefan Niculescu et Adrian Raţiu.

Au fond — ainsi que nous l'avons déjà dit — il s'agit d'établir comme prémisse le fait que, par la nature des choses, par la complexité du sujet ainsi que par la nécessité d'étudier des phénomènes quasi contemporains ayant une large résonance internationale, la recherche enescienne — et l'activité musicologique en général — ne saurait être effectuée qu'au prix de la collaboration soutenue de toutes les capacités et des institutions de spécialité: les chercheurs travaillant dans des instituts et les cadres enseignants des conservatoires, les muséographes — et tout d'abord ceux du Musée « Georges Enesco », dirigé par l'enthousiaste Romeo Drăghici —, les éditeurs, les interprètes et les formations musicales les plus autorisées. Les résultats escomptés ne tarderont pas de se faire sentir.

Notre optimisme est légitime si l'on se rappelle l'écho extrêmement favorable que la monographie *George Enescu* a suscité dans le pays aussi bien qu'à l'étranger. Dès l'élaboration même de l'ouvrage on a bénéficié de l'apport documentaire de plusieurs personnalités envers lesquelles nous renouvelons l'expression de notre gratitude — Marcel Mihalovici et Marc Pincherle, Alfred Cortot et Yvonne Astruc, André Boll et Charles Vielle, Pierre Pasquier et Céliny Chailley-Richez, Georg Kneppler et François Cholé, Nicolae Caravia et Irving Lowens, Boris Kotlearov et Rufina Leites, etc. A présent on peut y ajouter d'autres noms non moins marquants, ceux de Pablo Casals, Yehudi Menuhin, Ghenadi Rojdestvenski, Mihail Druskin et Ivan Martinov, de Zofia Lissa, de Rudolf Pečman, Jiři Sehnal, Liuba Balova, Alena Nemcova et Etela Čarska, de Walter Wiora, H. H. Eggebrecht, K. G. Fellerer et W. Siegmund-Schultze, de Erich Schenk, Othmar Wessely et R. Baehr, de Zoltan Falvy, de Ivo Supičič et Nadejda Mosusova, de Henri Gagnebin, Claude Samuel, François Lesure et Pierre Colombo, de Sören Sörensen, de A. F. Marescotti, d'Alexander Jansen, de Mendi Rodan et François Schappira, de Nadia Boulanger, Georges Auric, Traian Sofonea, Dragotin Cvetko, William Austin, Petko Stainov, Josef Gingold, Francis Chagrin, Karl Vötterle, ainsi que de bien d'autres musiciens et musicologues qui, après la parution des deux volumes, nous ont apporté leur appui documentaire ou nous ont stimulé par les appréciations favorables qu'ils nous ont adressées.

Une pareille collaboration s'observe par exemple entre les chercheurs et les interprètes désireux de faire mieux connaître au public les œuvres d'Enesco, surtout celles moins jouées ou même celles qui sont oubliées ou perdues. Dans ce sens il convient de signaler les efforts couronnés de succès de Hilda Jerea qui a présenté pour la première fois un *Trio* inconnu d'Enesco, ainsi que ceux de Ludovic Bacs à propos de la *IVe Symphonie d'école*, etc. Nous devons encore mentionner l'audition publique des esquisses d'une œuvre inédite qu'Enesco écrivit sur le poème d'Eminescu intitulé *Strigoii* (Les Revenants), organisée par le compositeur Cornel Ţăranu de Cluj (qui étudie ce manuscrit pour en faire le sujet de sa thèse de doctorat), avec l'aide bienveillante du Musée « Georges Enesco » et de son directeur

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Romeo Drăghici qui mit à sa disposition le manuscrit, ainsi d'ailleurs que ceux du *Trio* et de la *IVe Symphonie*.

Il ressort par conséquent de cet exposé qu'en ce qui concerne Enesco, en ce moment et sur tous les plans, *l'histoire en tant que document* se continue non seulement par son accomplissement tout naturel, celui de *l'histoire-analyse* ou celui de *l'histoire-narration*, mais aussi par ce chapitre beaucoup plus exigent et plein de risques qu'est *l'histoire-interprétation*.

Cela ne comporte pas seulement l'extension permanente de la documentation pour combler les lacunes existantes, ce que nous avons démontré suffisamment dans l'Introduction à la monographie *George Enescu*, où nous avons insisté sur les conditions qui ont présidé à l'accumulation du matériel documentaire concernant la vie, le milieu où elle s'est déroulée, l'œuvre d'Enesco, son rôle dans la musique roumaine et universelle. Cette documentation, qu'elle soit de nature purement historique ou de nature musicale (partitions, esquisses musicales, etc.) doit être filtrée, analysée et systématisée. Enfin, tout ce résultat complexe devra être interprété en permanence et sous ses multiples aspects tant du point de vue historique que musical.

Sans doute, deux problèmes se posent, parfaitement logiques : premièrement, pourquoi n'échelonnerions-nous pas ces trois ou quatre chapitres différents de la recherche en recueillant d'abord les matériaux et en passant ensuite à leurs analyse, classement et interprétation ; deuxièmement, quels seraient les critères de cette analyse et de ce classement.

Nous ne croyons pas nécessaire d'insister plus longuement sur la réponse à la première question, car il est évident que dans les conditions données l'échelonnement ne peut être que d'ordre méthodologique et non pas du domaine de l'organisation. Nous ne pouvons pas attendre pour interpréter les matériaux existants de recueillir toutes les données possibles. Mais, d'autre part, plus ce travail de collection avance, plus il impose la réexamination de l'analyse et de l'interprétation des phénomènes déjà connus.

En ce qui concerne la seconde question, les critères peuvent, bien entendu, être extra-musicaux, mais on ne pourra faire un travail scientifique qu'en tenant compte des éléments musicaux prépondérants. Des oscillations pourront intervenir dans le choix de ces éléments selon le genre, la forme ou le style musical, des concepts fondamentaux avec lesquels nous opérons dans l'esthétique et l'histoire de la musique. Dans le processus musical concret, ces éléments gardent leur individualité, bien qu'il y ait entre eux une corrélation plus ou moins étroite — ou plus ou moins large — de nature objective [14].

Dans la théorie générale des *genres* on a observé — à juste raison — le caractère historique qu'ils présentent ainsi que la diversité historique de leur fonction. La théorie et l'exégèse des *formes* nous apprennent à leur tour le processus d'élaboration et du devenir de la forme, sa capacité de se transformer elle-même et de transfigurer l'expression, capacité propre à ce concept qui, du point de vue exclusivement systématique, apparaît tellement fixiste, que nous inclinons à parler du « moule » ou « des moules » formels de l'œuvre aussi bien que nous nous placions au niveau de la macrostructure qu'à celui des microstructures de l'agencement musical. Enfin, *le style* qui par ses définitions mêmes contient l'idée de diversité, d'individualisation, de perfectionnement échelonné dans le temps, par conséquent de flux historique, parvient à s'imposer grâce à ce trait fertile justement comme l'un des principaux critères de la compréhension de l'art des sons sur plan diachronique : inhérent à l'art tel que nous l'avons connu dans son développement jusqu'à notre siècle, on peut envisager que ce développement même pourrait être tenu et compris comme une lutte pour le style.

Par conséquent les trois termes considérés renferment les concepts de contenu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

et de caractère *historiques*, et partant un lien causal et, certainement, aussi un complexe de finalités. Mais si nous avons dit cela, nous sommes obligés d'en étudier immédiatement non seulement la catégorie — celle des concepts à contenu et caractère historiques — mais aussi leur *corrélation* historique par leur référence à un dénominateur commun, ayant des données et comprenant des phénomènes à causalité commune. En d'autres mots, transportés à une vaste échelle historique, nous sommes enclins à constater qu'à une certaine époque, milieu et cause nécessaire de l'art de son temps — prenons par exemple la Renaissance —, correspondent certaines caractéristiques sur le plan du *genre* musical, des *formes* musicales, du *style* musical. Et inversement, lorsque nous saisissons, par exemple, la distance (de provenance historique) entre la sonate telle que nous la rencontrons chez Scarlatti, les sonates de Mozart et de Beethoven, la sonate chez Franck et la troisième sonate pour piano et violon d'Enesco, nous saisissons *implicitement* aussi les différences de style et même de genre que l'évolution musicale des quatre étapes implique. Encore plus concluantes nous apparaissent, peut-être, les évolutions des trois éléments telles qu'elles se révèlent à nous par l'étude de la symphonie à partir de Georg Christoph Wagenseil et Giovanni Battista Sammartini à Haydn et Mozart, de Beethoven à Schumann et Brahms, de Tchaïkovsky, Franck, Bruckner et Mahler à Milhaud, Shostakovitch et Enesco ou Hans Werner Henze. Lorsque Wagner a avancé ses conceptions novatrices concernant le *genre* de l'opéra, il a remplacé non seulement le contenu, le profil de la notion de l'opéra connus jusqu'alors, il a été aussi obligé (objectivement parlant) de faire appel à de nouvelles structures *formelles* — avec les implications de terminologie adéquates — et d'innover substantiellement *le style*. Lorsque Enesco fait des innovations *stylistiques*, en élaborant un mode *savant* d'expression musicale qui lui est propre mais aussi incontestablement roumain, il transfigure en même temps, d'une manière objective, le genre et apporte des innovations ou élabore à nouveau les formes musicales dont il se sert, qu'il s'agisse des suites, des sonates, des quatuors ou de ses symphonies, sans plus parler de son œuvre fondamentale, *Œdipe*. Dans tous ces cas, la détermination du degré de l'évolution historique d'un des éléments considérés, que ce soit le genre, la forme ou le style, entraîne obligatoirement la connaissance de l'évolution historique des deux autres éléments. Aussi, sur le plan général historique pouvons-nous considérer que nous nous trouvons devant une corrélation, à savoir devant une corrélation de caractère objectif-historique entre genre, forme et style. Il existe parallèlement, dans le concret historique, l'infinité des modalités individuelles subjectives où les créateurs, les interprètes et le public de chaque œuvre et de chaque moment historique *réalisent* cette corrélation par des coordonnées qui leur sont propres. Ce sont justement les apports individuels de ces facteurs — dont principalement le créateur — dans l'action objective de cette corrélation qui déterminent ou sont à même de déterminer *le progrès artistique*, le développement historique de l'art.

L'exposé des modalités spécifiques, déterminées par l'histoire, au moyen desquelles se réalise une corrélation pareille, ne saurait se contenter de l'espace restreint du présent travail, de même qu'il ne saurait être question d'y préciser les classifications systématiques ou de présenter les conséquences esthétiques impliquées par cette corrélation.

Il faut toutefois signaler la position différente des trois éléments au sein même de la corrélation. Parmi eux, en effet, le genre et la forme apparaissent comme ayant des structures plus logiques, tenant à des opérations d'ordonnance et de schématisation de la matière artistique, en d'autres mots tenant au geste constructif même (tel, qu'il n'y a pas longtemps, le signalait

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Clemansa Liliana Firca). De là, par exemple, quant à la forme, une possibilité de compréhension et d'assimilation rien que par voie intermédiaire, indirecte, et seulement à la suite d'un effort de recomposition mentale à partir des positions de ceux qui disposent de certaines connaissances en la matière. Des difficultés similaires sont discernables aussi en ce qui concerne le *genre*, bien que celui-ci comporte en somme des éléments directement saisissables et assimilables (quoique pour la plupart extra-musicaux !), comme par exemple la composition des ensembles, leur espèce, etc. Mais, à côté et à l'encontre de la forme et du genre, le *style* représente la catégorie *ouverte* par excellence, celle qui réussit à s'imposer beaucoup plus facilement et plus directement au sein du processus de communication ou de diffusion de la musique. Représentant la convergence typique de la vision et du message avec la forme et la technique artistiques, le style est en effet l'élément par lequel on vient en contact avec l'œuvre authentique, par lequel on reconnaît l'artiste véritable, marqué du sceau de son individualité ou de celui du groupe auquel il appartient sur le plan esthétique (tendance, courant, école, etc.), géographique (zone, région) ou national, etc. Autrement dit, le processus réel ne se produit pas toujours de la manière dont nous l'abordons — c'est-à-dire, par l'analyse, de l'œuvre au style (et comme il est obligatoire de le faire, de l'œuvre au genre, de l'œuvre à la forme). Dans ces cas le style, quant à ses fonctions, joue le rôle d'un corridor nécessaire à la *réception de l'œuvre*, à son *acceptation*, à son *introduction* et à son *maintien* dans le patrimoine artistique universel. Lorsque les choses ne se passent pas ainsi, il n'est pas impossible, certes, que l'œuvre soit quand même *retenue*, mais ce ne sera que par simple acte de mémorisation, tel un exemplaire unique. L'art, en tant que phénomène, l'art considéré dans son *ensemble*, ne sera retenu qu'au prix de son individualisation — qui entraîne la généralisation — et qui est justement *le style*. C'est par lui que l'on reconnaît l'art et que l'on pénètre au cœur même de son essence, que nous déterminons l'esprit de l'époque (ou de l'étape individuelle de création musicale) et que nous acquérons les moyens d'une comparaison — horizontale et verticale — autrement dit cette capacité de comprendre le développement et la diffusion de la musique, de mesurer la valeur (et la consolidation) de la musique à un certain moment.

Au XIXe siècle — pour des raisons notamment extra-esthétiques semble-t-il — une mutation d'accent s'est produite de la *personnalité* de l'artiste, sur son *originalité* ou sur celle de l'œuvre musicale, mutation qui a implicitement déterminé une véritable *cascade des styles*. Toutefois, n'importe quel art, n'importe quel nouvel art exige, objectivement parlant, non seulement des œuvres foncièrement originales, mais aussi des œuvres de « renforcement » où la répétition — qui en est le trait distinctif — finit par « renforcer » le caractère novateur, encore qu'elle l'usât. L'essentiel, c'est que cette répétition ne soit guère mécanique, partant stérile et impersonnelle, mais que tout au contraire elle soit marquée de la griffe de l'artiste, véritable filtre des éléments constitutifs, qu'ils soient novateurs ou non.

Mais, ce sont justement les exagérations de ce changement d'accent dont nous parlions tantôt, engendrant à notre époque un effet de désabusement, qui mènent à la non-originalité de l'art, voire même à une sorte d'exclusion de sa sphère, à ce que Ernst Victor Maşek appelle des formes de « para-art ». Aussi bien, nous semble-t-il que la ligne de démarcation entre les unes et les autres demeure le style. L'art impersonnel, dénué de tout style, c'est de l'art sans identité aucune, que ce soit par rapport à l'artiste ou par rapport au public. Un tel art ne peut se *maintenir* parce qu'il ne peut être *retenu*. Car le succès d'une formule artistique consiste non seulement dans ce qui se *communique*,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mais aussi dans ce qui se *retient* sur le plan historique, c'est-à-dire dans ce qui se *comprend* et vient s'ajouter à la *mémoire (sociale) artistique* de l'humanité, au point d'en faire une chose recevable dans le présent comme dans l'avenir. Ce qui rend l'œuvre apte d'être retenue, c'est le style. Aussi, ne doit-on pas l'éliminer, mais, tout au contraire, le cultiver et l'étudier. Cela suppose, sans doute, une recherche permanente et soutenue, ou bien même l'élaboration d'une stylistique *nouvelle*, construite à la mesure des besoins de comprendre, d'analyser et de généraliser l'ensemble de l'expérience musicale contemporaine et antérieure. Forger cependant une stylistique appropriée à la musique d'aujourd'hui implique à notre avis de sortir de certaines limites où nous encadre toute la musicologie de nos jours, limites que l'on accepte non pas en raison de leur justesse ou de leur caractère scientifique, mais parce que l'on se hâte de bâtir des théories à partir d'états de faits encore non établis, ou simplement parce que — depuis toujours — ce fut ainsi ! (on s'est habitué, de la sorte, à appliquer des critères amalgamés, classico-romantiques, aux phénomènes musicaux qui, au fond, ne peuvent s'intégrer dans ces critères déterminés à des moments précis de l'histoire, de par la nature même des structures, des genres et des formes qui trouvent, tous, leur expression manifeste dans le *style* du créateur ou de l'interprète).

En tant qu'activité scientifique à contenu esthétique et à objectif musical, cette stylistique nouvelle ne saurait se confondre ni avec l'analyse formelle portant sur la macrostructure (et pratiquée de règle aujourd'hui comme une sorte d'introduction obligatoire et pleinement édifiante dans l'univers d'entendement de l'œuvre — mais qui reste cependant, à la lumière de ce que nous venons de dire, insuffisante et *dénuée de tactique)*, ni avec ces éloquentes considérations analytiques concernant la microstructure — raffinées mais combien insuffisantes — qui ne s'intègrent guère dans la vision globale de l'œuvre ; elle ne saurait, non plus, ni se borner au discernement (plus ou moins approfondi) des procédés techniques et ni être rendue équivalente de la clameur subjective (par son origine et son cachet manifestement romantique) des sentiments ou des impressions suscités par l'œuvre — d'où tout une série d'essais de nuance intimiste ou descriptive (mais toujours égocentrique et strictement personnelle) que l'on continue de pratiquer sur la musique.

La stylistique nouvelle doit comprendre un ensemble de constatations et de jugements axiologiques qui opèrent dans un esprit lucide, conséquent et minutieusement analytique, pour aboutir à une appréciation globale de l'œuvre, en y discernant ses sens esthétiques, son univers sensible et proprement musical, ses virtualités organiques d'évocation *musicale* et de déclenchement *musical* d'émotions *esthétiques* acquises par des moyens spécifiques de l'œuvre en cause (ou du groupe d'œuvres envisagées, d'un certain compositeur ou d'un certain groupe d'un courant, d'une école, d'une époque, de telle ou telle nation ou zone géographique, etc.). En d'autres mots, cette stylistique nouvelle est appelée à démontrer *sur le plan esthétique — et non seulement technique* — ces traits qui, en *caractérisant* l'œuvre, caractérise dans le même temps la *personnalité créatrice* du compositeur — et, pourquoi pas, de l'interprète — de l'école, courant, nation, etc.

Tout ceci implique assurément un effort théorique d'adéquation philosophique ; mais un semblable effort ne peut être que salutaire pour la pratique : appui de la création artistique, de l'interprétation musicale appropriée, affinement et modelage du goût de l'auditoire (qui, de la sorte, acquerra aussi un critère supérieur pour juger de la valeur musicale), formation d'une pédagogie musicale (qui sera à même d'utiliser dans son travail un point de vue esthétique, certainement supérieur à l'usuel — et pas toujours suffisant — critère technique).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La conclusion qui s'impose en vue d'un déploiement efficace du programme de recherche sur Enesco c'est la nécessaire adoption du critère portant sur le *style*, comme voie d'approche de son art.

Aussi, à côté d'une systématisation classiquement historique, nous faudra-t-il adopter la systématisation stylistique. En conséquence, le Catalogue Enesco devra comprendre — dans ses deux parties, à savoir le catalogue de l'œuvre et le catalogue de l'interprétation —, non seulement des chapitres de classification chronologique et de classification par genres, mais aussi le chapitre de la classification analytique établie à partir d'éléments de style. Il sera donc nécessaire de nous occuper systématiquement des modalités, traits, techniques, prédilections, procédés, tendances, dominantes, transpositions et corrélations stylistiques qui se manifestent dans l'œuvre d'Enesco. Il n'est pas exclu que ce soit à ces perspectives qu'il faille — peut-être — subordonner les autres aspects de la recherche enescienne qui nous préoccupent.

Notes

[1] Pour les références exactes aux contributions de ces auteurs, voir le IIIe chapitre de la *Bibliographie* jointe à la monographie *George Enescu*, par MIRCEA VOICANA, CLEMANSA FIRICA, ALFRED HOFFMAN et ELENA ZOTTOVICEANU, avec la collaboration de MIRIAM MARBE, ŞTEFAN NICULESCU et ADRIAN RAŢIU (Bucarest, 1971, 2 vol., 1332 p.).

[2] Idem.

[3] VIRGIL GHEORGHIU, *Un muzician genial. George Enescu*, Bucarest, 392 p.; PAVEL CÎMPEANU, *Jurjac*, Bucarest, [1961], 303 p.; IONEL HRISTEA, *Povestiri despre George Enescu*, Bucarest, 1968, 128 p.

[4] GEORGE BĂLAN, *George Enescu*, Bucarest, 1963, 240 p.; THEODOR BALAN, *Copilăria unor mari muzicieni*, Bucarest, 1970, 316 p.

[5] MIRCEA VOICANA, NICOLAE MISSIR et ELENA ZOTTOVICEANU, *George Enescu*, Bucarest, 1964, coordonné par MIRCEA VOICANA.

[6] EMANOIL CIOMAC, *Enescu* (édition soignée par Clemansa Liliana Firca), Bucarest, 1968, 218 p.; CORNEL ŢĂRANU, *Enescu în conştiinţa prezentului*, *Eseuri*, Bucarest, 1969, 182 p.

[7] MIHAI RĂDULESCU, *Violonistica enesciană. Violonistul Enescu. Creaţia enesciană pentru vioară*, Bucarest, 1971, 160 p.

[8] LUCIAN VOICULESCU, *George Enescu şi opera sa Oedip*, Bucarest, 1956, 306 p.; Octavian Lazăr Cosma, *Oedipul enescian*, Bucarest, 1967, 494 p.

[9] ANDREI TUDOR, *Enescu*, Bucarest, 1956, 72 p.; ANDREI TUDOR /et NICOLAE MISSIR/, *Enescu*, 1958, 124 p.; GEORGE BĂLAN, *George Enescu. Mesajul estetica*, Bucarest, 1962, 320 p.

[10] *George Enescu*, Bucarest, 1971, 2 vol., 1332 p., coordonné par MIRCEA VOICANA.

[11] Voir les renvois aux ouvrages des mêmes auteurs dans le IIIe chapitre de la *Bibliographie* jointe à la monographie *George Enescu* (v. la note n° 10).

[12] Idem; voir aussi *Studii de muzicologie*, vol. IV, Bucarest, 1968 (le Symposium international de musicologie « Georges Enesco », Bucarest, 12 – 14 septembrie, 1967).

[13] Nous nous rapportons aux communications scientifiques *Enescu între voinţă şi vocaţie*, de ANCA JALOBEANU, *Aspecte timbrale în liedul enescian*, de VLADIMIR DEVESELU, et *Surse literare în creaţia vocală de cameră a lui Enescu*, de ADRIANA ŞIRLI, présentées à la session scientifique sur le thème *Enesco*, organisée par le Secteur d'histoire de la musique de l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, le 4 mai 1973.

[14] Certaines de ces thèses ont été soutenues, dans un contexte différent, dans notre exposé *Für einen zeitgemässen Stil*, au VIIe Congrès international d'esthétique (Bucarest, 28 août – 2 septembre 1972) et ont été reprises, au sujet de la musique roumaine en général, dans la communication scientifique *Corelaţia obiectivă dintre gen, formă şi stil. Pentru o stilistică muzicală contemporană*, présentée à la session scientifique jubilaire sur le thème *Muzica românească şi contemporaneitatea* (La musique roumaine et l'époque contemporaine), organisée (en l'honneur du XXVe anniversaire de la République) par le Conservatoire « Ciprian Porumbescu » de Bucarest, par l'Union des Compositeurs et par l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques (13 décembre 1972).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA TRANSPOSITION D'UN TEXTE EN PARTITION: «UNE NUIT ORAGEUSE» PAR PAUL CONSTANTINESCU

Monica Alexandrescu

Dans la bibliothèque du compositeur Paul Constantinescu on conserve une édition Caragiale (théâtre), une vieille édition, annotée par le compositeur, avec des portées à côté de certaines répliques — des idées pour les thèmes importants de l'opéra *Une nuit orageuse*. Ces fragments de musique insérés dans le texte que le compositeur transformait en livret donnent l'impression que la mélodie est issue spontanément du discours, de la parole *exprimée, entendue*. La notation a été faite, d'après les témoignages du compositeur [1], loin du pays, à Vienne, où il avait emporté avec soi des sonorités conservées dans l'oreille. Une question se pose: la transposition de la parole en mélodie, la transcription en portée, en notes musicales, se base-t-elle sur le langage parlé dans les faubourgs ou sur la langue parlée par les acteurs, transmise par une tradition orale bien constituée dans le théâtre de Caragiale?

D'après ce que nous savons, Paul Constantinescu n'a pas fait des recherches de type naturaliste. En échange, il allait au théâtre, il avait même entendu Iancu Brezeanu [2], un des acteurs des premières représentations des pièces de Caragiale, si longuement répétées sous la surveillance de l'auteur.

L'existence, parmi les acteurs, d'une tradition orale d'interprétation du théâtre de Caragiale, nous la trouvons formulée par Olga Flegont dans l'étude *Şcoala de Comedie caragialiană* (L'Ecole des Comédiens interprètes de Caragiale). Caractéristique pour cette école est « la construction d'une tradition d'interprétation, à laquelle le spectacle doit se soumettre, tandis que les acteurs peuvent, oui ou non, y ajouter leur propre arsenal d'expression scénique, accommodé et retouché d'après des règles acceptées, imposées et sévèrement gardées par les maîtres qui ont créé la tradition ou bien qui l'entretiennent » [3]. « Caragiale, ainsi que l'on sait, après avoir 'donné à la lecture' le ton exact, après s'être délecté d'une improvisation spontanée, expression ou réplique entière, l'effaçant après ou l'intégrant au rôle et la rendant par suite immortelle, ciselait, modelait et fixait, dans une forme parfaite et définitive, *forme sonore*, forme vivante, l'esprit de ses comédies, dans une forme pour la postérité, dans une *forme authentique* » [4].

« La forme sonore » persiste jusqu'à nos jours et est « enracinée » dans l'oreille de l'auditeur roumain de telle manière que l'ouïe attend le son et reconnaît les « faux ». Un pareil langage, dans lequel la tonalité choisie ne peut être ébranlée, diffère profondément du langage réel du faubourg, lequel dans ses montées et ses descentes, dans les aspérités non modelées, dans sa gesticulation, ample ou non, par endroits totalement monotone, n'est pas soumise aux canons de la fiction théâtrale et permet à chacun de parler sa langue.

Paul Constantinescu, tant dans la création de l'opéra que dans la mise en scène de celui-ci, a été intéressé à respecter la tradition de l'acteur. Les chroniques de la mise en scène, première version, de 1935, soulignent cette préoccupation: « *Une nuit orageuse*, mise en scène par M. V. Enescu, a été jouée selon la tradition d'après laquelle on joue au Théâtre National, et les chanteurs d'opéra / . . . / ont fait la

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉATRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME X, N° 2, 157–161, BUCAREST, 1973

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

preuve d'être aussi des acteurs de comédie doués de qualités réelles »[5]. Ou bien, dans une autre chronique: « L'interprétation / . . . / a conservé la ligne traditionnelle de la comédie, établie sur la scène du Théâtre National »[6]. Dans une conversation personnelle que j'ai eue avec le chanteur Silviu Gurău, l'interprète de Nae Ipingescu dans la version définitive (dont la première a eu lieu en 1951), j'ai eu la confirmation du fait que Paul Constantinescu n'a donné qu'une seule indication pour le spectacle: respecter la tradition du Théâtre National. Pour la version définitive, les chanteurs n'ont plus reçu d'autres d'indications. Cela ne signifie pas qu'on les a poussés à copier le théâtre, mais seulement à s'intégrer dans l'esprit d'un théâtre qui s'est imposé comme tel au public. « Nous devons observer encore une fois — écrivait Mihail Sebastian après la première de 1935 — combien actuel et combien vivant, combien présent est Caragiale dans la vie roumaine, puisque dans un domaine aussi isolé que la musique son esprit trouve aujourd'hui encore des affinités créatrices»[7].

J'ai écouté l'enregistrement sur disque de la pièce de théâtre *Une nuit orageuse* dans la mise en scène de Sică Alexandrescu, avec une équipe d'acteurs consacrés du théâtre de Caragiale, dont l'interprétation a conservé la conception traditionnelle, vivante, transmise d'homme à homme. Confrontées, les deux formules théâtrales (pièce-opéra) révèlent une similitude et, quelquefois, une identité sonore de mélodie ou de métrique. J'ai choisi quelques fragments de l'opéra, que j'ai imprimés sur bande magnétique[8], que je ferai suivre immédiatement par les fragments parallèles de la pièce[9]. Ceux-ci sont:

Ex. 1 — *Jupin Dumitrache*: Iaca, niște papugii. . . niște scirța-scirța pe hirtie! 'I știm noi! Mănincă pe datorie, bea pe veresie.

Ex. 2 — *J.D.*: N-ai să mai ieși c-o femeie pe uliță, că se ia bagabonții laie după dumneata!

Ex. 3 — *J.D.*: « Ce pofteşti tu, mă, musiu? » şi să-l şi umfli. . .

Ex. 4 — *N. Ipingescu*: Da'. . . coana Veta ce zice?

Ex. 5 — *Chiriac*: Jupîne, deseară eşti de rond. . . mergi?

Ex. 6 — *J.D.*: Chiriac băiete, ia vezi tu. . .

Ex. 7 — *J.D.*: Ei, a adus-o bine! *N. Ip.*: « . . .A minca. . . sfînta Co'stituţiune. . . » *J.D.*: Adică, cum s-o mănince? *N. Ip.*: Stai să vezi. . . că spune el. . . « Sfînta Co'stituţiune mai ales acei din masa poporului. . . »

Ex. 8 — *J.D.*: Ha, ha, ha! i-a înfundat!

Ex. 9 — *Ziţa*: L-ai găsit? i-ai dat? i-ai spus?

Ex. 10 — *Veta*: Tu, Ziţo, la ce-ai venit?

Ex. 11 — *Rică*: Aoleu! *Veta*: Nu p-acolo!

Ex. 12 — *Ziţa*: Aoleu! monşerul meu! mi-l omoară!

Ex. 13 — *Veta*: Ziţo, Ziţo, tu mi le faci pe toate.

Ex. 14 — *J.D.*: Nu mă-nnebuni! *N. Ip.*: Parol!

Ex. 15 — *Rică*: Domnule-am spus-o noi. Spunem şi-o repetăm: *box populi, box dei*!

Ex. 16 — *Chiriac*: Aş, jupîne! ad-o-ncoa, asta-i legătura mea, n-o ştii dumneata?[10]

L'audition répétée de ces enregistrements sur disque donne la sensation — je pense à l'opéra — qu'on assiste à l'effort de dégager une sonorité de prose théâtrale et non de langage courant, une prose théâtrale aux sons déterminables qui peuvent être mis en relation les uns avec les autres, par des lois musicales (le texte contient déjà la musique); ceci renforce l'impression qu'on assiste à la création d'une sonorité musicale, obtenue par le compositeur par *un rare don d'assimilation*.

La liaison entre la parole et la musique n'est pas faite uniquement par le récitatif. Le récitatif se transforme lui-même en arioso et même en mélodie unie. Dans ce dernier cas, le compositeur construit en se basant sur la *rythmique* et la *métrique* du texte littéraire, en arrivant quelquefois jusqu'aux identités. Paul Constantinescu avait remarqué que « quoique l'ouvrage de Caragiale soit écrit en prose, il a une certaine rythmique intérieure parfois tout à fait évidente »[11], ainsi qu'on peut le voir dans l'exemple suivant (étudié, également, dans l'opéra et dans la pièce):

Ex. 17 — *J.D.*: Mă fac că mă uit încolo, fără să mă sinchisesc, bagabontul iar se uită, mă uit la el, atuncea, coate goale-ntoarce capul; mă uit

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

iară la comédii, iar se uită la cucoane, iar mă-ntorc, el iar se întoarce, iar mă uit, *N. Ip.*: el iar se uită!

Les modifications apportées à l'opéra après 15 ans — le temps écoulé entre les deux versions (la deuxième sur un livret amplifié [12]) — sont faites justement dans ce sens. Par exemple, la narration de Chiriac du premier acte, où le texte soulève des problèmes plus compliqués au musicien, a été écrite au début dans un rythme précipité, monotone, presque sans pauses, dans la mesure 3/4. Dans la deuxième version, le fragment paraît en 2/4, avec une rythmique de contraste, symétrique, plus semblable au texte marqué par endroits par les mots « zice » — « zic » (« qu'il dit » — « que je dis », « lui » — « moi »).

Ex. 18 — *Chiriac*: Zic: pe ce bază dom-le nu vii la ezirciţ? Zice: păi, că sînt bolnav c-abia stau pe picioare. Zic: nu cunosc eu însă, rezon făr' de motiv. Zice: Aduc şi martori că am zăcut o lună, zice, ştie şi popa Zăbavă.

Le billet d'amour envoyé par Rică et lu par Ziţa dans le spectacle de théâtre insinue, en cours de lecture, la mesure 3/4, laquelle sera traduite dans l'opéra par une valse:

Ex. 19 — *Ziţa*: « Eşti un crin plin de candoare, eşti o fragedă zambilă, eşti o roză parfumată, eşti o tînără lalea! »

Le même texte et la même mélodie sont débités par Rică devant Veta — par confusion —. La mesure de 3/4 se maintient et prend même de l'extension dans toute la partition musicale de Rică, à l'exception du finale où interviennent plusieurs caractères. Dans le théâtre aussi, l'acteur interprète de Rică revient (par-ci, par-là) à la métrique de 3/4, impliquée par le texte de Caragiale, comme dans l'exemple suivant:

Ex. 20 — *Rică*: Mă duc; scuzaţi, bonsoar, pardon!

Paul Constantinescu, ainsi que je l'ai déjà dit, a conçu l'opéra en partant de certaines virtualités musicales trouvées dans le texte de la pièce et, simultanément, dans l'interprétation de l'acteur. Le compositeur se crée de cette manière la liberté de découvrir par l'imagination des sources de musique inattendues. Il suppose ainsi une *mémoire musicale des personnages*, qui comprend des chansons d'Anton Pann, des chansons populaires, romances d'après la guerre de l'indépendance, marches, valses. Les titres de ce kaléidoscope inspirateur ont été signalés en partie par le compositeur lui-même, par Anatol Vieru, dans son analyse de l'opéra [13], ainsi que par Vasile Tomescu, dans la monographie *Paul Constantinescu* [14].

— « Pourquoi avez-vous choisi *La Nuit orageuse* pour la transposer en musique? » demande-t-on au compositeur en 1943.

— « Pour un nouveau gain dans mon expérience, pour que j'élucide le côté grotesque de la combinaison entre le chant populaire et la romance du temps » [15].

L'esprit comique de Paul Constantinescu met aussi dans le jeu scénique sa propre mémoire d'ancien étudiant au Conservatoire. Dans ses assimilations musicales, sans citer, *il mime* ou fait des allusions. Celles-ci sont courtes et peuvent être reconnues. Purement orchestral, le moment du déclenchement de la chasse nocturne, dont la fin est imprévue, rappelle le drame *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas (voir la partition musicale à la page 70).

Veta est caractérisée, en tant que personnage de Caragiale, par une force sentimentale d'héroïne verdienne, mais exposée en mélodie ténue de romance. L'orchestre prépare à Veta, personnage féminin grave, une atmosphère grave, identique pour les deux airs que l'héroïne chante: avant et après la réconciliation avec Chiriac. La différence entre les deux sentiments opposés de l'héroïne de Caragiale est surprise en musique par une note fausse non retenue, par laquelle elle chante sa satisfaction.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Les deux « airs » se trouvent à la page 47 — Ex. 21 et 60 — Ex. 22:

Ex. 21 — *Veta*: Ei, dacă nu vrea omul, nu vrea!...

Ex. 22 — *Veta*: Într-un moment de fericire...

Parmi les rares réunions des voix, l'une d'elles résonne (mesure à 6 temps) comme un ensemble d'opéra bouffe classique. Il s'agit du fragment de la page 91—92 de la partition:

Ex. 23 — *Rică*: Da, familia e patria cea mică, precum e patria familia cea mare; familia e baza soţietăţii.

— *N. Ip.*: Aşa e, bine vorbeşte! Aşa e, toate le ştie! Îmi place, bravos!

— *J.D.*: Aşa e, bine vorbeşte! Aşa e, toate le ştie! Îmi place, bravos!

Et une dernière allusion, dans une scène prise au sérieux autant par Caragiale que par Paul Constantinescu: le duo Chiriac—Veta (page 51 dans la partition):

Ex. 24 — *Chiriac*: Dar eu... eu ce să fac? *Veta*: Ce fac şi eu... învăţul are şi dezvăţ! *Chiriac*: Dar dacă oiu muri!...

La transformation de Chiriac en un Lenski à la veille du duel maintient l'opéra dans sa force grotesque. Une ironie facile aurait été une diminution [16].

Tant dans la pantomine que dans la parodie, pour obtenir une parfaite combinaison des moyens, illimités, le créateur ne peut réussir que s'il aime l'objet mimé ou parodié. Et en l'« aimant », il s'assimile à celui-ci. Tel me semble être le cas de l'opéra de Paul Constantinescu. La minutie avec laquelle il a travaillé, en savourant et en ciselant le détail, le rend semblable à Caragiale, l'écrivain capable de télégraphier de Berlin à Bucarest pour une virgule, cette virgule signifiant une pause, une expression, un pas vers la musique.

Notes

[1] Paul Constantinescu, *Cum l-am văzut pe Caragiale in muzică*, in *Muzica*, Bucarest, XIX, 1969, n° 6, p. 17—19.

[2] *Ibidem*.

[3] Olga Flegont, *Şcoala de comedie caragialiană*, in *Istoria Teatrului in România*, Vol. II, Bucarest, Editura Academiei R.S. România, 1971, p. 353.

[4] *Ibidem*, p. 356.

[5] Al. Petrovici, *Astă-seară se deschide Opera Română*, in *Rampa*, Bucarest, 1935, 25 octobre.

[6] N., *Cronica muzicală. Început de stagiune*, in *Adevărul*, Bucarest, 1935, 10 novembre.

[7] *Caragiale in muzică*, in *Rampa*, Bucarest, 1935, 31 octobre.

[8] Cette bande a été présentée en session (déc. 1969). Elle est conservée à l'Institut d'histoire de l'art, Section de musique.

[9] Les distributions des deux enregistrements sur disque. *L'Opéra*: J. Dumitrache — Barbu Dumitrescu, Nae Ipingescu — Silviu Gurău, Chiriac Constantin Niculescu, Spiridon — Nella Dimitriu, Rică Venturiano — Valentin Teodorian, Veta Thea Rămurescu, Ziţa — Yolanda Mărculescu. L'orchestre de la Radiotélévision roumaine, chef d'orchestre Constantin Silvestri. Enregistré à la radio en 1954. *La pièce*: J. Dumitrache — Al. Giugaru, Nae Ipingescu — Marcel Anghelescu, Chiriac — Niky Atanasiu, Spiridon — Ion Ciprian, Rică Venturiano — Radu Beligan, Veta — Silvia Dumitrescu-Timică, Ziţa — Victoria Mierlescu. La mise en scène — Sică Alexandrescu. Enregistrement à la radio en 1952.

[10] Le texte roumain est reproduit d'après la partition de l'opéra édité à Bucarest en 1952. Voir l'annexe en français, page 161.

[11] Paul Constantinescu, *loc. cit.*

[12] La réception enthousiaste de la part des critiques a laissé transparaître un seul reproche, la brièveté de l'opéra (première version).

[13] Anatol Vieru, *Însemnări la opera « O noapte furtunoasă » de Paul Constantinescu*, in *Muzica*, Bucarest, 1956, n° 3, mars, p. 32—40.

[14] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Bucarest, 1964.

[15] O.C., *O vizită la compozitorul Paul Constantinescu*, in *Evenimentul*, Bucarest, V, 1943, n° 1585, 11 octobre, p. 2.

[16] Ce moment a été considéré comme non réussi par les chroniques musicales. Voir A/lfred/ A/lessandrescu/, *Noaptea furtunoasă, operă în două tablouri de Paul Constantinescu...*, in *Ordinea*, 1935, 28 octobre.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Traduction des exemples de Une nuit orageuse *(Ion Luca Caragiale,* Œuvres, *Bucarest, Meridiane 1962. Les textes on été traduits sous la direction de Simone Roland et de Valentin Lipatti).*

Ex. 1 — *Maître Dumitrake:* Bref, des charlatans, des gratte-papier. Ah ! on les connaît, ces pique-assiette, ces buveurs à l'œil.

Ex. 2 — *M.D.:* Plus moyen de sortir avec une femme dans la rue sans une meute de voyous à vos trousses !

Ex. 3 — *M.D.:* Qu'est-ce que tu me veux, mon petit monsieur? et de lui envoyer mon poing sur la figure.

Ex. 4 — *Nae Ipingesco:* Vraiment . . . et madame Veta qu'est-ce qu'elle dit de ça?

Ex. 5 — *Kiriac:* Dites donc, patron, vous avez pas oublié que vous êtes de ronde ce soir? Vous y allez?

Ex. 6 — *M.D.:* Kiriac, mon garçon, fais bien attention.

Ex. 7 — *M.D.:* Bravo ! C'est bien tourné. *N.I.:* « . . . *manger* . . . la sainte *Costitution* . . . » *M.D.:* Comment ça, la manger? *N.I.:* Attendez voir . . . il va nous le dire: « La sainte *Costitution* et surtout ceux qui participent au festin populaire . . . »

Ex. 8 — *M.D.:* Ha, ha, ha ! il les a tous enfoncés !

Ex. 9 — *Zitza:* Eh ! tu l'as trouvé? Tu le lui as donné? Tu lui as dit?

Ex. 10 — *Veta:* Mais, toi, Zitza, qu'est-ce qui t'amène ici?

Ex. 11 — *Rică:* Oh ! *Veta:* Pas par là !

Ex. 12 — *Zitza:* Ah, mon Dieu ! Mon cher chéri ! Ils vont me le tuer !

Ex. 13 — *Veta:* C'est toi qui a tout embrouillé, c'est toi qui doit tout démêler !

Ex. 14 — *M.D.:* Pas possible ! *N.I.:* Ma parole !

Ex. 15 — *Rică:* Oui, monsieur, notre seigneur et maître, c'est le peuple. *Box populi, box dei ! (sic)*

Ex. 16 — *Kiriac:* Pensez-vous ! Passe-moi ça, patron. C'est ma cravate. Vous ne la reconnaissez pas?

Ex. 17 — *M.D.:* . . . je fais semblant de ne pas m'intéresser à lui, mais le voyou, lui, regarde ces dames de plus belle ! Quand il m'a vu, il a vite tourné la tête. Je fais demi-tour sur ma chaise, faisant semblant de regarder ce qui se passe sur la scène: le vaurien se retourne et fixe ces dames . . . je le regarde, il tourne la tête . . . je regarde la scène, il regarde ces dames . . . je le regarde, il tourne la tête. Je regarde la scène . . . *N.I.:* Il regarde ces dames . . .

Ex. 18 — *Kiriac:* . . . j'lui ai dit: pour quels motifs, monsieur, refusez-vous de venir demain à l'*ézercice?* Lui: je suis malade, qu'il dit, je tiens à peine debout. Moi: je prends pas en considération de telles raisons dépourvues de motifs. Lui: je peux vous amener des témoins comme quoi je suis resté au lit tout un mois, qu'il dit, tenez, demandez un peu au Père Traînard.

Ex. 19 — *Zitza:* Tu es une frêle jacinthe, un lys plein de candeur, une fraîche tulipe, une rose aux douces senteurs . . .

Ex. 20 — *Rică:* Je pars, excuses, bonsoir, pardon!

Ex. 21 — *Veta:* Eh ! S'il ne veut plus, rien à faire !

Ex. 22 — *Veta:* En un instant de joie . . .

Ex. 23 — *Rică:* La famille est la petite patrie, comme la patrie est une grande famille . . . et la famille est la base de la société !

— *N.I.:* C'est ça ! Bravo ! Il sait tout, il me plaît !

— *M.D.:* C'est ça ! Bravo ! Il sait tout, il me plaît !

Ex. 24 — *Kiriac:* Mais, moi, qu'est-ce que je vais devenir? *Veta:* Ce que je deviens, moi . . . Il n'y a pas d'habitude dont on ne se déshabitue. *Kiriac:* Et si j'en mourrais, moi?

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PARTICULARITÉS DE L'ORGANISATION DE L'ÉCORCE CÉRÉBRALE ET LEUR RÔLE DANS L'ÉDUCATION MUSICALE

Theodor Balan

1. LE CORTEX AUDITIF REÇOIT AUSSI D'AUTRES INCITATIONS SENSORIELLES

Les analyseurs visuel et auditif sont concentrés sur une certaine partie de l'écorce cérébrale. Ainsi, l'analyseur visuel se trouve dans le lobe occipital, sur la scissure calcarine (champ cyto-architectonique 17), qui reçoit directement les fibres nerveuses qui traversent le nerf optique et le corps genouillé externe. À proximité se trouvent les champs 18 et 19, analyseurs de 2e et 3e degré. Le champ 17 est réservé à la sensation, le 18 à la perception, le 19 à l'intégration.

L'analyseur auditif se comporte de la même façon. Sur la circonvolution temporale se projettent les fibres auditives directes (l'oreille interne — le nerf auditif — le corps genouillé médial). Dans la partie arrière des circonvolutions T_1 (T_1, T_2, etc. = la circonvolution T_1, T_2, etc.) se trouve le siège de ce que la psychologie appelle la sensation musicale. De même que dans l'écorce visuelle, on trouve dans cette région aussi des analyseurs du 2e et 3e degré (perception et intégration) placés en T_2 et T_3.

En réalité le problème de l'analyseur auditif musical est plus complexe; dans l'analyseur auditif n'arrivent pas seulement les fibres du nerf auditif et de son noyau de relais (le corps genouillé médial). Dès 1932 on a montré qu'en dehors de ce noyau de relais, une partie du pulvinar (centre visuel sous-cortical) reçoit aussi des fibres nerveuses du nerf auditif (Hornet, Bucarest). Hassler (Frankfurt/Main) a démontré ultérieurement que ces fibres d'origine visuelle aboutissent aux circonvolutions temporales (centre auditif) et Foulton, le grand physiologiste américain, a montré, à l'aide de la neuronographie, que sur l'écorce auditive-musicale se projettent aussi des fibres provenant du corps intergenouillé.

Des recherches plus récentes ont prouvé que l'analyseur auditif reçoit des projections visuelles multiples. Certaines d'entre elles ont un temps de latence très long, ce qui montre que l'influx nerveux a traversé plusieurs neurones. À chaque synapse — le passage d'un neurone à l'autre — se produit un certain retardement, une latence.

L'association auditive-visuelle n'est pas la seule qui existe dans la région cérébrale qui nous intéresse. Il y a aussi, sur le cortex auditif, des projections d'autres sensations: tactiles, thermiques, proprioceptives (la sensation interne, qui informe sur l'état de contraction des muscles, de tension des tendons, de la position du corps dans l'espace et, implicitement, de la position des doigts — ce qui intéresse spécialement dans l'enseignement musical), auxquelles s'ajoutent les projections affectives du rhinencéphale. *La perception d'un son, ou d'un ensemble de sons est donc une somme d'intégrations auditives, visuelles, proprioceptives, coloriées affectivement par les projections du rhinencéphale.*

Nous ne pouvons ignorer la voie indirecte d'information de l'écorce cérébrale, liée au rôle des noyaux de la base du cerveau. Au cours de leurs tracés, les voies auditives et visuelles se divisent en

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉATRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME X, 2, P. 163–166, BUCAREST, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

deux. L'une aboutit à la station de relais mentionnée ci-dessus (corps genouillé externe pour la vue, corps genouillé interne pour l'ouïe) et une autre partie de fibres nerveuses, dans les tubercules quadrijumeaux, région de noyaux qui se trouvent à la base du cerveau. Ces corps quadrijumeaux sont une partie ancestrale du cerveau, qui a gardé, à l'échelle philogénétique, sa fonction intégrative d'autrefois. Ils projettent leurs fibres dans le thalamus, l'hypothalamus et dans le cervelet. L'information qu'ils cueillent sert directement à certains actes réflexes, mais se propage plus loin, sur l'écorce cérébrale, y compris l'écorce auditive.

Les explications sommaires que nous avons données sur le mécanisme de la perception auditive-musicale démontrent que la compréhension musicale est tributaire à certaines projections sur l'écorce cérébrale, spécifiques et non spécifiques, directes ou indirectes, spécialisées et multiples, qui se trouvent en liaison avec l'écorce cérébrale toute entière.

2. APPLICATIONS À L'ENSEIGNEMENT MUSICAL

Du fait que le phénomène envisagé est si complexe, nous pouvons tirer quelques conclusions.

Tout d'abord l'élément auditif ne paraît plus uniquement essentiel. La musique s'enseigne non seulement à l'aide des sons, et ceci pour la raison que les projections sur l'écorce auditive ne sont pas exclusivement sonores, mais d'une extrême complexité. Liszt, l'un des plus grands pédagogues de l'art musical, disait: « Je forge ma technique du fond de mon âme ! » Les découvertes des dernières dizaines d'années confirment ses paroles.

L'interdépendance entre les différentes perceptions artistiques a été intuitivement ressentie par beaucoup de musiciens. L'art syncrétique de Wagner n'est pas une invention qui lui appartient en exclusivité. Il l'a prise aux anciens grecs. Scriabine a inventé un appareil (Lucephon) destiné à transformer la musique en auditions coloriées. La musique « dictait » à la machine les nuances coloristiques qui correspondaient à chaque harmonie, à chaque phrase. Beaucoup de compositeurs voient en imagination, en écrivant de la musique, des couleurs s'enchevêtrant avec la ligne mélodique. Des auditions coloriées peuvent être obtenues expérimentalement aussi, en administrant une drogue, la mescaline (Gh. Marinescu, Bucarest, 1933).

De telles associations, déterminées surtout par le mécanisme de la perception auditive, ont été d'abord l'apanage des compositeurs et poètes, dont l'imagination est plus large. Ainsi, Tieck, Novalis, E. T. A. Hoffmann, lorsque, en plein essor romantique, soutenaient l'interdépendance des domaines artistiques, ils faisaient, sans le savoir, l'application de données que la science allait découvrir plus tard. La pédagogie, moins ailée, n'a pas osé s'écarter de son ornière, beaucoup plus spécialisée.

Diderot, que certains considèrent le fondateur de la critique d'art, a défini le terme « beau » de la manière suivante: « Tout ce qui peut éveiller en nous la perception des analogies est beau ». D'où l'on peut déduire que le manque de perception analogique représente un obstacle dans la voie d'une éducation artistique en général, et musicale en particulier. La sélection des éléments qui désirent suivre l'enseignement musical, devrait tenir compte du fait que ceux qui sont incapables de faire des associations, n'ont que peu de chance dans la carrière artistique. La modalité complexe d'enseigner, dans laquelle on devrait associer des éléments paramusicaux, ne doit pas être sous-estimée. Le talent artistique est par définition polyvalent et la sensibilité à la perception musicale ne saurait se résumer au son. Un professeur de musique qui enseignait aux enfants, remarquait la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

grande influence d'une explication donnée à l'élève à propos du jeu *legato*, avec une certaine inflexion de la voix qui suggère cette manière de lier les sons.

Le fait que sur l'écorce auditive se produisent aussi des projections du rhinencéphale ainsi que du sens proprioceptif, met en évidence l'importance pour l'enseignement musical du climat de nature affective, sensible, dans lequel doit se dérouler la leçon et, en même temps l'humeur de l'écolier. Des recherches parues, il y a déjà plus de quarante ans (Kurt Johnen, *Wege zur Energetik des Klavierspiels*, 1927) ont montré l'importance de la respiration, de la circulation du sang et des fonctions vitales dans le processus de l'enseignement musical. En utilisant toutes les ressources que l'élève est présumé avoir, nous nous mettrons en résonance avec la structure corticale.

Tout ceci ne fait qu'élargir le phénomène de l'interaction des analyseurs, que Pavlov a si bien mis en évidence.

S'il a été possible de concevoir un « art total » (le terme appartient à Béjart, le grand chorégraphe contemporain), pourquoi n'admettrions-nous pas l'idée de la « pédagogie totale » ? Nous pourrions contrebalancer le syncrétisme musical, dans lequel tous les arts tendent à s'unir, avec le syncrétisme pédagogique. Les deux notions auraient le même point de départ, les particularités du cortex auditif, qui se trouvent en liaison avec l'entière formation cérébrale. C'est comme si on attaquait un objectif quelconque, en venant de diverses directions, comme si on utilisait des systèmes de combat combinés.

Quelques théoriciens ont poussé même trop loin cette théorie (Russel Atkins) en soutenant que l'ouïe n'est pas capable de percevoir maintes *formes* artistiques ; ce qu'on nomme couramment « composition musicale » ne serait que *musique visuelle*, c'est-à-dire, perception musicale que nous ne sommes capables d'intégrer que visuellement.

3. LA STRUCTURE CYTO-ARCHITECTONIQUE DE L'ÉCORCE AUDITIVE

Revenant à la structure de l'écorce cérébrale du point de vue de l'organisation par couches (cyto-architectonique), de l'adaptation au métabolisme de repos ou de l'intensité du fonctionnement (angio-architectonique), il faut remarquer quelques caractères, récemment mis en évidence. Dans l'analyseur auditif domine le type de coniocortex, l'écorce étant formée par des cellules petites ou moyennes à l'exclusion des grandes cellules. Les neurones sont disposés en 6—7—8 couches. L'organisation est plus simple que celle de l'analyseur visuel.

En général, on trouve dans l'écorce trois sortes de cellules nerveuses : 1) Les couches de réception qui reçoivent les informations : 1—4, dont la quatrième est spécialisée dans l'association d'un grand nombre de neurones de la troisième couche. Pavlov lui assigne le rôle de support matériel des réflexes conditionnés. 2) La cinquième couche, qui dans notre cas est double, formée par des neurones effecteurs, qui transmettent l'information analysée à distance. 3) La sixième — septième en l'occurrence — qui sert à la transmission de l'information dans une autre région de l'écorce cérébrale (région voisine, ou un autre lobe du cerveau).

Une fibre nerveuse qui arrive sur le cortex avec un influx afférent (informatif) se distribue dans plusieurs cellules et couches. L'axone des cellules de la 5e couche (fibres efférentes) projette une fibre collatérale récurrente, qui revient vers les cellules des couches superficielles (1—3) et leur transmet l'information efférente (feed-back). C'est ainsi que s'établissent des circuits récurrents à effet réverbérant, lorsqu'une cellule efférente crée un circuit avec les cellules afférentes.

L'angio-architectonique des vaisseaux sanguins du cortex présente le tableau

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

suivant: les neurones sont structurés en couches distinctes, de même que le réseau des vaisseaux capillaires. Il n'existe pas de parallélisme entre la densité des couches capillaires et celle des neurones. Le réseau de capillaires le plus dense se trouve dans les couches informationnelles (1—4).

Ces faits sont mis en liaison avec le temps de fonctionnement des cellules nerveuses. Les couches superficielles, qui reçoivent les informations, ont une activité quasi-normale, continue, tandis que celles situées en profondeur ont une activité phasique, le réseau des capillaires étant plus restreint.

4. LES CONSÉQUENCES EN MATIÈRE D'ÉDUCATION MUSICALE

Ces observations sur la structure de l'écorce cérébrale dans l'analyseur auditif nous permettent de reconnaître certains aspects concernant le mécanisme de la perception auditive au cours du processus d'enseignement musical.

Tout d'abord, cette structure explique pourquoi le phénomène d'entendement musical exclut une assimilation rapide de connaissances au cours de l'enseignement. La psychologie nous a fait voir que les significations, les idées et les généralités qui ont été pleinement comprises, sont retenues plus longuement par la mémoire que celles qui n'ont pas été tout aussi profondément assimilées. Les indices de la mémorisation textuelle sont plus élevés que ceux de la mémorisation du contenu. Ce qui veut dire que la mémorisation textuelle se réalise au compte des couches à activité continue et à grand nombre de capillaires, tandis que la mémorisation du contenu, qui est beaucoup plus durable, se fait au compte des couches de profondeur, à activité phasique.

Cette activité phasique qui s'impose toujours à nous, est celle des couches où se réalise l'intégration, des couches où se produisent les circuits récurrents à effets réverbérants. Une éducation superficielle qui n'a pas recours à cette activité cérébrale phasique et ne la provoque pas, ne réussit donc pas à approfondir l'œuvre d'enseignement et ne saurait donner de bons résultats. Mais en sachant combien le comportement du système nerveux est plastique, il est souhaitable que toute activité dans le cadre de l'éducation musicale soit approfondie autant que possible, afin qu'on provoque de cette façon un apport accru de substances métaboliques aux capillaires des couches profondes et de la sorte une intégration plus substancielle. Il nous est donc permis de croire que c'est au compte de ces couches nerveuses profondes que peut se développer une capacité de compréhension plus aisée de la musique moderne.

Les moyens d'information et communication, dénommés par le sociologue américain Marshal McLuhan *mass media* (le livre, la radio, la télévision) dans la troisième période de sa chronologie — la phase électronique — sont essentiellement audiovisuels. Leur support technique étant considéré comme plus important que leur contenu, il s'ensuit que l'utilisation du *medium* respectif peut présenter un danger. Ce danger est dû au fait que le moyen technique de télécommunication parraît faire arrêter la puissance de perception de l'homme au niveau informationnel du cortex.

Si les découvertes scientifiques, que nous avons essayé de mettre en évidence, mènent nécessairement vers certaines conclusions, il ne nous faut, toutefois, pas oublier que la perception associative et les relations entre les parties constitutives de l'écorce ont été d'abord intuitivement saisies par les artistes. Voici, pour terminer, un savoureux quatrain écrit par Mallarmé sur l'exemplaire de son églogue *L'Après-midi d'un faune*, offert à Debussy, le compositeur du poème symphonique ayant le même nom:

« Sylvain d'haleine première
Si ta flûte a réussi,
Ouïs toute la lumière
Qu'y soufflera Debussy ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LES ASPECTS SOCIOLOGIQUES DU CINÉMA — LEUR ÉVOLUTION HISTORIQUE ET LEUR ÉTUDE

Ion Cantacuzino

1. Les implications d'ordre social du phénomène cinématographique ne constituent pas, comme on pourrait le croire, une préoccupation récente de ceux qui étudient ce phénomène. L'histoire du cinéma prouve que les aspects sociaux du film ont fait l'objet de nombreuses discussions bien avant que le cinéma ait été intégré dans un statut de mass media et même avant qu'on ait commencé à parler de ses aspects esthétiques. Car en 1911, lorsque Riciotto Canudo proclamait l'appartenance du film au domaine de l'art en lançant la formule bien connue du « septième art », des intellectuels à l'esprit lucide avaient déjà signalé bien d'autres caractéristiques du film.

C'est ainsi que, dès 1898, deux ans après l'invention du cinéma, on mettait en valeur ses possibilités en tant que méthode de recherche scientifique. Les travaux du néorologue roumain Gh. Marinesco s'étaient inscrits parmi les premiers en date dans ce sens, en créant à Bucarest une véritable école de recherches médicales par le film, la première en date sur le plan mondial. À la même époque on affirmait son utilité comme méthode d'enseignement et — sur un plan plus général — comme moyen de diffusion des connaissances dans diverses spécialités, cette voie étant ouverte par les prises de vues des opérations du chirurgien français Eugène Doyen, qui datent elles aussi de 1898.

De même, la valeur du film comme témoignage des faits historiques avait été évoquée dès la fin du siècle dernier. L'opérateur polonais Boleslaw Matusewski préconisait en 1898 la création d'une archive de films qui, par la valeur de ses documents, constituera « une nouvelle source de l'histoire »[1] — tandis que le même professeur Marinesco prévoyait, dans un article de 1900, la contribution du cinéma à « l'histoire nationale et politique d'un peuple », pour laquelle les films permettront « de reconstituer plus tard des pages d'histoire réelle et vécue, grâce à des documents incontestables, dont la fidélité sera inattaquable et que ne pourront altérer aucune espèce de considérations subjectives »[2].

L'importance du film sur le plan social a donc été saisie dès les premières années de son existence, avant même qu'il ne se fut constitué comme un spectacle, à caractère surtout distractif, et qu'il ait pris une structure et une organisation de type industriel. De la sorte, on préfigurait certains de ses développements ultérieurs les plus spectaculaires. Car utiliser le film pour la diffusion des connaissances de toutes catégories c'est faire déjà le premier pas vers son évolution moderne comme *mass media*, aussi bien que vers son utilisation comme moyen de propagande, à différents niveaux. De même, la possibilité de mettre le film au service de l'enseignement soulève implicitement le problème de ses capacités éducatives, et donc de sa valeur (ou de sa non-valeur) éthique. On esquissait ainsi, dès les premières années de l'histoire du film, quelques-uns des aspects sociologiques essentiels liés à sa présence parmi nous. Et l'évolution ultérieure du film vers une forme artistique et vers une modalité de production industrielle et de diffusion commerciale, en ajoutant des coefficients supplémentaires à la force de son impact,

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉATRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME X, 2, P. 167–176, BUCAREST, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ne fera que développer ces idées de la première heure.

2. Les discussions sociologiques à propos du cinéma se sont portéess, vers la fin de la première décennie, dans presque tous les pays d'Europe, surtout à propos de sa valeur éducative. L'aspect immoral de certaines productions, l'instigation à la violence par son étalage sur l'écran, les effets du film sur la mentalité et la moralité de la jeunesse ont été les aliments de violentes campagnes de presse et de nombreuses polémiques pour ou contre le cinéma. À la suite de ces controverses, de nombreux pays ont institué, vers cette époque, des organismes officiels de censure de film. Et ceux qui ne l'ont pas fait ont pratiqué le système de l'interdiction des spectacles supposés nocifs, par voie administrative ou policière. L'aspect coercitif a été ainsi le premier en date des aspects sociologiques du phénomène cinématographique, dans son évolution historique.

Les échos de telles préoccupations résonnent fréquemment dans les publications roumaines de la même époque. C'est le cas de rappeler ici que le premier livre consacré au cinéma en Roumanie a paru en 1912, sous le titre *Cinematograful şi educaţia* (Le Cinéma et l'éducation) [3], ce qui n'est pas dénué de signification. On retrouve de pareils échos non seulement dans la presse, mais aussi dans les archives de l'époque, dans lesquelles les recherches entreprises pour préparer une histoire du cinéma en Roumanie ont mis en évidence les préoccupations soutenues, dans ce domaine, des organes de l'ordre de Bucarest.

C'est ainsi que dans un dossier du début de 1912, constitué par ordre du préfet de police de la capitale roumaine, Ion Mitilineu, on trouve une abondante documentation sur le problème de l'influence nocive des spectacles de cinéma, en premier lieu à l'égard de la jeunesse. Sur la copie d'un article publié le 12 janvier 1912 dans la *Neue freie Presse*, qui contenait des données concernant la censure viennoise des films, le préfet de police pose la résolution suivante : « On me présentera tous les travaux concernant les représentations cinématographiques, dont on constituera un *dossier spécial* ». À la suite de quoi on voit paraître dans le dossier respectif [4] toute une série de brochures étrangères et d'articles concernant ce problème, publiés à Bucarest aussi bien que dans la presse d'autres pays, et envoyés à Bucarest pour la documentation des organes administratifs locaux. La plus grande partie des brochures est due à un spécialiste de ces problèmes, le dr Albert Hellwig, juge (assesseur) à Berlin — Friedenau [5]. Une lettre de cet auteur adressée au préfet de police de la capitale roumaine fait ressortir que ses ouvrages lui avaient été demandés directement et spécialement dès le mois de décembre 1911, à cette date le problème ayant probablement commencé à être à l'ordre du jour d'une façon aiguë. L'intérêt accordé à cette documentation de l'étranger est souligné par le fait que le dossier ne contient pas seulement les originaux en allemand des articles, mais aussi leur traduction intégrale en roumain. Tout cela nous permet d'avoir une perspective assez complète sur les aspects européens de ces préoccupations, celles de nos autorités s'intégrant ainsi dans un cadre plus vaste.

On retrouve aussi dans le même dossier une série d'informations et de matériaux documentaires (programmes, tracts) sur des films parus sur nos écrans et incriminés comme particulièrement dangereux. Il est probable que les informations respectives ont constitué la base de l'interdiction de certains films par voie d'ordonnance de police. De même les extraits de presse rassemblés dans le dossier constituent l'écho évident des mesures prises par la police, reflètent la position de la presse roumaine et prennent la température de l'opinion publique de l'époque sur le thème du cinéma, facteur d'éducation.

C'est ainsi qu'un article déclare : « Les films les plus fous, les histoires les plus

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

invraisemblables et les plus fantastiques se déroulent sur l'écran, pour rafler plus facilement l'argent du public. Cet état de choses constitue un scandale public et nous avons appris avec plaisir le fait que M. l'inspecteur de police Paul Oprescu a interdit ‹ . . . › la représentation d'un film qui constitue une véritable école du vol et du crime. La mesure prise par la police est bonne et nous n'avons qu'un seul désir : que ce contrôle se fasse le plus souvent et avec le plus de sévérité ‹ . . . ›. Avec le système actuel, avec des vengeances siciliennes, des vols et des crimes ‹ . . . › on corrompt et on pervertit le public, on sème les idées et les sentiments les plus vils dans l'âme des enfants » [6]. Et un autre journal — faisant état des mesures prises dans d'autres pays pour le contrôle des films et d'une statistique du procureur général de Vienne — souligne « la proportion alarmante prise par la criminalité parmi les mineurs grâce à l'influence néfaste des films cinématographiques » et, dans sa conclusion, exige « qu'un contrôle sévère soit exercé à l'avenir sur les films de cinéma, avant leur représentation » [7].

Il est possible que ce matériel ait déterminé l'intention de prendre des mesures législatives qui s'est manifestée peu après. En effet, le même dossier contient des extraits de presse concernant un projet de loi du ministre de l'Instruction publique, Constantin Dissescu, sur la création d'une commission de censure de films. Un article de la fin de 1913 annonce que dans une assemblée des représentants des « fabriques de films étrangères » et de nombreux propriétaires de locaux de cinéma de Bucarest, on a « reconnu que le projet de loi qui doit être déposé sur le bureau de la Chambre portera un rude coup au commerce du cinéma » et on a « décidé de lutter à outrance pour prouver à nos dirigeants la faute qu'on commettrait si le projet de M. Dissescu prenait force de loi » [8]. Cet article du dossier de la préfecture de Bucarest n'est d'ailleurs qu'un pâle reflet de l'agitation causée à cette époque par ledit projet de loi. Dans tous les journaux de Bucarest c'est une véritable levée de boucliers des propriétaires des très nombreuses salles de cinéma que Bucarest possédait déjà à cette époque (près de 50). De nombreux articles parus au cours du mois de décembre font ainsi état de l'« agitation des cinématographistes », de l'« affaire des cinémas », du « scandale de la loi Dissescu », etc. [9]

Nous ne pouvons savoir si ces protestations ont été réellement efficientes, mais le fait est que le « projet Dissescu » n'a pas été pris en discussion par la Chambre des députés. Au début de 1914, un changement de gouvernement remplace Constantin Dissescu par un autre titulaire du Ministère de l'Instruction et nous ne retrouvons plus les traces de son projet de loi dans les débats de l'Assemblée législative. Une commission de censure fut pourtant créée, par l'ordonance n° 332 du préfet de police George Corbescu, qui avait succédé à Ion Mitilineu dans cette fonction et avait continué son action. Cette commission commença son activité le 1er mars 1915 [10], et continuera son existence, légiférée par la suite.

D'ailleurs, des organes de contrôle du film fonctionneront au cours de cette période dans tous les pays du monde. Dans la capitale du film, à Hollywood même, immédiatement après la première guerre mondiale, sous la pression conjuguée de la presse et des organisations publiques américaines et pour éviter la création d'une censure fédérale, dont on parlait dès 1915, on constituera un organisme d'*autocensure*, connu plus tard sous le nom d'« organisation Hayes » [11]. Il sera, le long des années, l'arbitre autorisé de tout ce qui était permis et de tout ce qui était interdit sur les écrans du Nouveau Monde.

Comme on le voit, les aspects nocifs pour la société de la violence et de l'érotisme étalés sur l'écran ont constitué un sujet de préoccupation pour ceux qui étudient les aspects sociaux du phénomène

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cinématographique dès les premières étapes de l'évolution du film. On peut même dire qu'au cours de ces premières étapes ce fut le sujet majeur des discussions, bien plus important que les problèmes esthétiques. C'est le résultat de la perspective sociologique sur le processus de transformation du film dans un produit de distraction industralisé et commercialisé; ce qui fait qu'on se préoccupe surtout des aspects de l'organisation de la production et de la diffusion du point de vue de l'éducation et de la morale publique, et mène, en fin de compte, à des solutions coercitives.

Ceci explique pourquoi, à la veille de la première guerre mondiale, nous trouvons déjà dans la bibliographie cinématographique un volume portant le titre *Zur Soziologie des Kino* (Contribution à la sociologie du cinéma)[12], paru en 1914 dans une collection d'études très sérieuse intitulée « Schriften zur Soziologie der Kultur » (Écrits sur la sociologie de la culture), dont le tome III est constitué par cette étude sociologique du phénomène cinématographique, très probablement la première du monde.

L'ouvrage, qui porte le sous-titre significatif de « Die Kino- Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher » (Les Entreprises de cinéma et les couches sociales de leur public), contient deux parties, consacrées comme de juste à la *production* et au *public*. La première partie analyse, dans son premier chapitre, le « Développement » de la production du point de vue de la technique, des sujets, de la participation des différents pays du monde. Un second chapitre s'occupe de l'«Organisation commerciale », et analyse l'activité des studios, de la distribution des films, des salles de cinéma, les aspects de la musique au cinéma (ce qui apparaît comme très intéressant à l'époque du muet), etc. Le troisième chapitre est consacré au « Produit », c'est-à-dire au film, et s'occupe successivement des différents genres (drames et comédies), des sujets, de l'image, des acteurs, etc. Chiffres et statistiques viennent à l'appui de la discussion de tous ces aspects si divers. Enfin, le quatrième et dernier chapitre de cette première partie s'intitule « Le Cadre législatif » et il s'occupe surtout de la censure des films, problème qui apparaît ainsi dans sa valeur européenne, exactement à l'époque où nous avons retrouvé ses échos dans les archives bucarestoises. Il est d'ailleurs intéressant de signaler que la plus grande partie des références de l'auteur est fournie par le même « Assessor Doktor Hellwig », dont nous avons trouvé les ouvrages dans les dossiers de la préfecture de Bucarest et qui apparaît ainsi comme une autorité en cette matière nouvelle [13].

La seconde partie, consacrée au « Public », est basée spécialement sur les résultats d'une enquête sociologique parmi les spectateurs. Un premier chapitre étudie le « Rapport entre les salles de cinéma et les autres moyens de distraction » et un second chapitre — très développé — analyse les aspects du « Public de cinéma ». En se basant sur les réponses faites à un questionnaire approprié, on essaie d'établir une relation entre « les catégories sociales et les préférences culturelles et distractives ». Des paragraphes spéciaux s'occupent ici de chacune de ces catégories: « enfants — goûts des garçons, goûts des filles — les jeunes travailleurs — les ouvriers — les paysans — les artisans — les fonctionnaires commerciaux », etc.

C'est, comme on le voit, une très sérieuse recherche sociologique, basée sur une méthodologie rigoureusement scientifique, appliquée probablement pour la première fois au sujet « film », et qui prouve l'importance prise déjà par celui-ci aux yeux des sociologues, à cette époque lointaine.

3. Si au cours de ces premières années, d'essor industriel du cinéma, on est surtout préoccupé par ses aspects éducatifs et par son influence sur la morale publique, l'étude des rapports entre le phénomène

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cinématographique et la société au sein de laquelle il se développe s'est, par la suite, diversifié et amplifié, non seulement en rapport avec l'augmentation de son développement industriel sur le plan mondial mais aussi avec l'apparition d'une conscience plus claire des implications esthétiques du cinéma. De la sorte, les études de sociologie du cinéma ont acquis une importance grandissante et ont gagné l'adhésion de nombreuses personnalités, non seulement du domaine de la sociologie mais aussi de celui de l'esthétique et de la philosophie de la culture.

Rappelons, ainsi, le fait significatif que dans une série de conférences tenues en 1928 sous le titre générique « La politique de la culture », à « L'Institut Social Roumain » (dirigé par le créateur de l'école sociologique roumaine, le prof. D. Gusti), Tudor Vianu donnait une conférence sur *Le Cinéma et la Radiodiffusion dans la politique de la culture* [14]. Il y présentait avec une haute tenue scientifique le rôle du cinéma dans la société contemporaine et ses relations avec elle. Le cinéma, phénomène social, prenait de la sorte une place officielle dans les préoccupations de l'école roumaine de sociologie (qui avait déjà utilisé le cinéma comme moyen de recherche scientifique) ainsi que dans le cadre de la culture roumaine de l'entre-deux-guerres. Par ailleurs, la mise en relation du cinéma et de la radio soulignait, de toute évidence, le processus d'incorporation progressive du film parmi les moyens de communication de masse, qui devait aboutir plus tard au concept de *mass media*. Ce moment coïncidait aussi avec une préoccupation sans cesse accrue pour l'art du film dans nos revues culturelles et surtout dans les revues d'avant-garde, préoccupation que Tudor Vianu lui-même signalait dans sa conférence comme un phénomène encourageant. Voici donc tout autant de symptômes qui prouvent l'existence, à cette époque, d'une évolution vers des points de vue nouveaux sur les relations film-société.

Cette perspective nouvelle était due surtout aux progrès qualitatifs des productions dans les « années d'or » du film muet, 1920—1928, qui avaient imposé le concept de valeur artistique dans le jugement des films. Une fois déplacées sur le plan de l'esthétique, les images de l'écran ne pouvaient plus être considérées en rapport avec ce qu'elles *présentaient*, mais surtout avec ce qu'elles *signifiaient*. Leur aspect concret s'était doublé d'une valeur plus subtile, s'était enrichi de métaphores et de symboles et obligeait ainsi à des critères d'appréciation plus nuancés. Mais l'augmentation — de ce fait — de sa force d'impact n'exonérait pas le film des accusations de nocivité morale, bien au contraire. C'est pourquoi les procès verbaux des commissions roumaines de censure de films de cette époque gardent encore l'écho des mémorables controverses surgies entre leurs membres — parmi lesquels se trouvaient des critiques et des artistes connus — à propos de certains films, tel que *L'Ange bleu*, par exemple, qui avait été interdit au début, comme immoral, pour être autorisé par la suite, après avoir été reconnu à sa juste valeur, un chef-d'œuvre du cinéma. Sur le plan de la coercition même, des considérations esthétiques étaient donc venues nuancer la discussion des rapports film-société.

Par ailleurs, des perspectives nouvelles sur la sociologie du film étaient créées grâce au prodigieux développement sur le plan mondial de l'industrie cinématographique et par l'apparition du produit caractéristique de cette industrialisation qui fut le « star-système ». Le culte de la vedette, le magnétisme des étoiles de l'écran, imposées par des méthodes analogues aux moyens utilisés pour lancer n'importe quel produit industriel, faisaient d'elles des exemplaires exceptionnels d'humanité, capables de fasciner des masses de millions de spectateurs à travers le monde, de lancer non seulement des modes vestimentaires mais aussi un certain type de beauté — variable le long des

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

années, selon le renom de tel ou tel acteur — ainsi qu'un certain mode de comportement. La différence entre le type de beauté masculine des années '23, lorsque Rudolf Valentino régnait à l'écran, et le type de Gary Cooper, à l'époque du film sonore, ou — plus récemment — celui de Belmondo, souligne parfaitement cette évolution, à travers laquelle le film et son public s'influencent réciproquement, parce que l'écran offre au spectateur ce qu'il sent que celui-ci désire, et le spectateur répond à cette offre dans la mesure où elle correspond à une identité secrète avec ses propres goûts.

Par le star-système l'impact du film prenait des aspects psychologiques qui venaient s'ajouter aux aspects esthétiques et éthiques. Nous pourrions même dire qu'il se colorait d'une nuance métaphysique, s'il nous est permis de reprendre une idée formulée dans nos chroniques des années '30, où nous considérons le film comme « Le Conte de fées de l'homme d'aujourd'hui » [15]. Car dans la typologie des héros qu'il préfère sur l'écran, le spectateur retrouve une projection nouvelle des héros qui peuplaient les livres de contes de son enfance. Le cavalier des films de western n'est que l'équivalent moderne du « prince charmant », qui porte, au lieu de la classique épée, des pistolets infaillibles à chacune de ses hanches et qui abat, comme le plus vulgaire des ogres, le chef de la bande de voleurs de bétail. Les images de l'écran se projetaient ainsi dans un monde d'idées qui rendaient encore plus puissante leur force de suggestion [16].

La capacité du film d'influencer les idées et les sentiments individuels du public, qui avait provoqué dès avant la première guerre mondiale les mesures coercitives à l'égard du contenu nocif de certains produits cinématographiques, que nous avons analysées, n'a pas tardé à être utilisée, en cas de besoin, pour influencer l'opinion publique elle-même. C'est sans doute une forme lointaine et évoluée, parfois tendancieuse, de cette « diffusion des connaissances » qui fut, comme nous l'avons vu, une des fins assignées au cinéma par les hommes de science, au début même de son histoire. Elle a pris un aspect spécial au moment de la première guerre mondiale, lorsque le cinéma fut mis pour la première fois, sciemment et avec succès, au service de la propagande politique. On sait que des grands metteurs en scène américains, tels que D. W. Griffith et Thomas H. Ince furent envoyés en Europe pour réaliser des prises de vues sur le front et les incorporer dans une série de films destinés à préparer l'opinion publique américaine à l'entrée en guerre des États-Unis à côté des Alliés. Et cet exemple fut repris par d'autres pays combattants. En outre, les deux camps utilisèrent en abondance les « actualités de la guerre » pour influencer le moral de « l'arrière du front ». Même dans un pays comme le nôtre, où les conditions techniques étaient précaires et où la production cinématographique faisait de balbutiants débuts, la guerre de 1916—1919 a vu naître un Service cinématographique de l'armée, dont les réalisations sont devenues de très précieux documents de notre histoire.

Un tel exemple devait être naturellement suivi aussi après le retour de la paix. Le cinéma politique, auquel pensait Lénine en disant que pour les Soviets « le cinéma est l'art le plus important », a gagné ses galons en permettant aux œuvres d'un Eisenstein, d'un Pudovkin ou d'un Dziga-Vertof de révolutionner l'art du film, en même temps qu'ils apportaient une remarquable contribution à la construction d'une nouvelle société humaine. C'est le moment où la relation film-société se trouve à son plus haut niveau d'incandescence. Mais l'utilisation du film à de telles fins n'est pas l'apanage du cinéma soviétique. Si, de 1915 à 1919, on avait présenté des films sur la guerre, pour la soutenir, dès 1919 le *J'Accuse* d'Abel Gance ouvrait la série des films qui dénonçaient l'absurdité de la guerre et faisaient appel à la solidarité humaine au service de la paix. Il fut suivi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

par bien d'autres chefs-d'œuvre, depuis *Quatre de l'infanterie* de G. W. Pabst jusqu'au *À l'Ouest rien de nouveau* de Lewis Milestone, ou à la *Grande illusion* de Jean Renoir. Mais il fut suivi aussi par les films hitlériens, qui eurent leur part de responsabilité dans le conditionnement de l'opinion publique et dans l'éducation de toute une génération de jeunes, sous l'inspiration du dr. Goebbels, pour l'acceptation aveugle de l'idéologie nazie. Et un dernier exemple de cette manière d'utiliser le film à des fins de propagande est le rôle qu'eurent les films de gangsters de l'époque de la prohibition pour la propagande rooseveltienne du New Deal, et leur indéniable contribution au succès électoral de Franklin D. Roosevelt en 1932.

On voit ainsi la différence des perspectives sociologiques dans lesquelles on doit juger le rapport entre le spectateur et le film avant la première guerre mondiale et entre les deux guerres. À l'époque de ses débuts, l'influence du cinéma était considérée dans ses aspects directs et personnels, sur chaque spectateur en tant qu'individualité, tandis que dans l'entre-deux-guerres il s'agit d'une influence collective, sur l'opinion publique et sur la société en général. Cette influence collective jouera aussi durant la seconde guerre mondiale, le cinéma reprenant à cette époque — à la différence d'une technique plus avancée et donc d'un impact plus puissant — le rôle qu'il avait joué au cours de la première guerre mondiale. Il suffit de rappeler à cet égard la série des documentaires anglais *Pourquoi nous luttons*, pour constater la façon dont les possibilités du cinéma ont pu être mises en valeur dans de pareilles œuvres.

On se rend très bien compte de ce qui rapproche et de ce qui différencie les points de vue sociologiques sur le cinéma à trente ans de distance, en comparant l'étude de Emilie Altenloh, publiée en 1914, avec un livre signé par un chercheur anglais, Roger Manvell, en 1944 [17]. De même que le premier, ce livre se compose de deux parties: la première s'intitulant « Le Film comme nouvelle forme d'art » et la seconde ayant le titre « Influence sur la société actuelle ». Ce sont donc les mêmes divisions que celles utilisées, trente ans auparavant, par Emilie Altenloh, car la première partie s'occupe de la « Production » et la seconde du « Public ». Il y a pourtant des différences essentielles dans l'étude du produit, qui était considéré en 1914 surtout du point de vue de l'organisation industrielle et commerciale de sa production et de sa distribution, tandis que l'auteur de 1944 s'en occupe surtout du point de vue esthétique. Les différences sont bien moindres dans la manière d'étudier l'influence du film sur le public, sur la « société actuelle », car nous voyons apparaître dans cette partie du livre de Manvell des paragraphes presque identiques à ceux qui existaient dans le livre de Altenloh: « Effet du cinéma sur les adultes et les jeunes », « Commissions de censure », « Ce que offre le spectacle », etc. L'ouvrage de 1944 renferme aussi un questionnaire à utiliser pour l'investigation du public de cinéma, qui est présenté sous la forme de deux « tests d'intelligence », mais l'auteur ne nous présente pas les résultats de leur utilisation, ce qui empêche la comparaison entre les aspects du public de 1914 et celui de 1944. De toute façon, le rapprochement des deux ouvrages est significatif pour la permanence d'une préoccupation sociologique à l'égard du cinéma et prouve la formation d'une certaine tradition dans ce domaine.

4. Après la seconde guerre mondiale tous les aspects du cinéma ont été profondément modifiés et les historiens du cinéma ont considéré à juste titre qu'après 1945 on est entré dans une période nouvelle de l'histoire du film. Si cela est vrai du point de vue de l'esthétique du cinéma, cela doit être tout aussi vrai du point de vue de sa sociologie. Le processus dialectique d'interdépendance entre le film et la société qui a marqué toute l'histoire du cinéma

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

s'est manifesté avec une force nouvelle au cours des trente dernières années. Évoluant vers des films qui constituent un reflet direct des aspects sociaux et politiques contemporains, le cinéma moderne répond au désir évident du public de retrouver sur l'écran non seulement l'image de la société dans laquelle il vit, mais aussi un jugement critique à l'égard de cette société. Un ouvrage récent de sociologie du cinéma affirmait avec justesse: « Le cinéma est un révélateur social. Il nous permet, à nous spectateurs, de découvrir dans notre propre réalité, celle dans laquelle nous sommes plongés, des lignes de force encore invisibles, des tendances implicites, que le talent du réalisateur nous permet de saisir, de flairer avant même parfois que nous-mêmes en prenions conscience. Il est indéniable, par exemple, que Godard a voulu dès 1956 donner une image de notre société en s'appuyant sur certaines caractéristiques qui lui paraissaient évidentes, avant même que les sociologues, ou surtout le public, en aient pleinement conscience » [18]. Et l'auteur complétait le paysage de cette tendance nouvelle du cinéma en ajoutant au nom de Godard ceux de Antonioni, Fellini, Resnais, Robbe Grillet, Bertolucci, Passolini, Forman, Reisz, Skolimovski et autres, comme représentants de ce courant moderne « de mise en question de la société dont font partie » certains des meilleurs réalisateurs contemporains.

L'ouvrage en question propose, comme méthode d'étude sociologique de cet aspect actuel du cinema, la méthode « que l'on a appelée le structuralisme génétique, qui a été appliqué surtout à la sociologie de la littérature. Il s'agit d'un effort pour comprendre l'œuvre cinématographique comme un univers qui possède ses propres lois, et pour essayer de dégager sa cohérence à l'aide du concept de *structure significative* » [19]. Comme on le sait, la méthode structuraliste a été utilisée, ces derniers temps, surtout pour permettre une comprehension nouvelle de la valeur esthétique du film. Nous devons avouer nos doutes — dans la discussion desquels il n'y a pas lieu d'entrer ici — sur la capacité de l'analyse structuraliste d'ajouter des choses essentielles à la compréhension de la beauté et de la valeur esthétique d'un film, faite par les moyens de la critique classique. Par contre, il nous paraît pleinement justifié d'utiliser cette méthode pour mieux comprendre les aspects sociologiques d'une œuvre cinématographique et nous sommes d'accord avec l'auteur, lorsqu'elle affirme que « l'approche sociologique du cinéma, jusqu'à présent peu usitée, mériterait ‹ . . . › d'être encouragée, car elle est un stimulant non seulement pour la compréhension du cinéma, mais aussi de la société, et il serait du plus haut intérêt de se pencher sur l'histoire du cinéma dans cette perspective tout comme on commence à le faire dans le domaine de la littérature » [20]. De même, il nous paraît évident qu'il existe encore, dans la sociologie du cinéma contemporain « un énorme domaine non encore exploré, celui de la réception des films par le public, leur transmission, leur compréhension, l'étude des transformations qu'ils subissent, les problèmes d'identification ou de rejet, d'implication ou de distanciation, etc. » [21]

Comme on le voit facilement, la manière dont la sociologie contemporaine essaie d'aborder l'étude du film moderne a profondément évolué, en rapport avec l'évolution même de la production cinématographique. Dès 1950, lorsque Cohen-Séat, après avoir lancé le concept de « filmologie », a organisé à la Sorbonne le premier congrès de filmologie, on avait posé le problème de la nécessité d'une étude scientifique du phénomène cinématographique, dans son évolution moderne et dans toutes ses implications esthétiques et sociologiques. Malheureusement, le début plein de brio de cette époque s'est dilué, depuis lors, bien que la problématique de la sociologie du film continue à faire l'objet des discussions dans de nombreux pays.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Rappelons, dans ce sens, le fait qu'au cours des dernières années les chercheurs du cinéma des pays socialistes se sont rencontrés à plusieurs reprises dans des symposiums de « sociologie du film », tenus sous l'égide des associations de cinéastes des pays respectifs, pour faire des échanges de vues concernant leurs expériences dans ce domaine. La première de ces réunions a eu lieu en U.R.S.S. en 1969, la seconde en 1970 dans la R. D. Allemande et la troisième en 1971, en Hongrie. Ceux qui assistaient à ces réunions ont pu se rendre compte de l'intérêt des problèmes soulevés et de la nécessité de continuer de telles recherches. Mais ils ont pu aussi constater le fait que les essais dans ce domaine sont encore trop sporadiques. Et c'est ce qu'on peut dire de tous les pays. Un peu partout la recherche se base sur une méthodologie plus ou moins personnelle et improvisée, nulle part l'organisation n'a atteint une forme qui puisse servir d'exemple et de modèle.

Un des essais les plus intéressants dans ce domaine est celui que continuent depuis une quinzaine d'années les chercheurs groupés autour de l'Institut « Agostino Gemelli » de Milan, en utilisant non seulement les méthodes classiques de la sociologie, mais aussi des tests psycho-physiologiques pour étudier l'influence de l'impact du film sur le spectateur [22]. Les résultats de leurs recherches, publiés dans la *Revue internationale de filmologie « Ikon »* [23] — qui a dépassé vingt années d'existence — et dans toute une série de livres importants [24], constituent une source précieuse de suggestions pour des recherches ultérieures dans le domaine de la sociologie du cinéma [25].

C'est pourquoi nous pensons que la conclusion de cet aperçu rétrospectif doit être un stimulant à des actions à venir. La sociologie du cinéma, comme nous l'avons vu, bénéficie d'une tradition déjà ancienne. Elle a suivi, à travers ses formes diverses, l'évolution même du phénomène cinématographique mondial. Il faut la continuer, par une modalité nouvelle d'aborder ces problèmes. Et nous pensons que la plus utile de ces modalités serait une recherche pluridisciplinaire, basée sur la collaboration de chercheurs du domaine de la philosophie, de la sociologie, de la psycho-physiologie et de l'histoire de l'art avec les organismes cinématographiques compétents. Et en dirigeant les études roumaines dans ce domaine vers la recherche d'une méthodologie propre, qui constituerait une contribution roumaine dans ce domaine aux formes encore incertaines, notre cinématographie pourrait obtenir, pensons-nous, des résultats utiles pour mieux comprendre ce que le public attend des œuvres que nous lui offrons sur l'écran, ce que ces œuvres peuvent lui apporter d'utile et ce qui serait souhaitable qu'elles contiennent [26].

Notes

[1] Cf. Boleslaw Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire*, Paris, 25 mars 1898 (republié par W. Banaskiewicz, Varsovie, 1955). L'existence d'une fédération internationale des archives du film prouve, de nos jours, la clairvoyance de ce précurseur.

[2] G. Marinesco, *Les Applications du cinématographe dans les sciences biologiques et dans l'art*, in *Revue générale des sciences pures et appliquées*, Paris, 15 février 1900. La puissance évocatrice des films de montage réalisés au cours des dernières années sur la base des documents recueillis dans les archives du film démontre la justesse des vues du savant roumain. Le cinéma a inscrit de nombreuses pages d'une histoire vivante de la société de notre siècle.

[3] C. Iordăchescu, *Cinematograful și educația*, Botoșani, 1912.

[4] Les Archives de l'État, filiale de Bucarest, fonds de la Préfecture de police de Bucarest, dossier 9/1911 (Cinématographie).

[5] Parmi les nombreux travaux de cet auteur qu'on retrouve dans le dossier, nous citerons: *Die Kinematographenzensur*, extrait de *Annalen des Deutschen Reichs, Heft 1, 2, 12/1910; Die Schädlichkeit von Schundfilms für die kindliche Psyche*, extrait de *Aerztliche Sachverständig-Zeitung*, n° 22/1911; *Das schwedische Kinematographengesetz vom 22. Juni 1911*, extrait des *Annalen des Deutschen Reichs*, n° 7/1912, etc.

[6] * * * *Primejdia cinematografelor* (Le Danger des cinémas), in *Ordinea*, 19 avril 1912.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[7] AL. MAVRODI, *Cinematograful. — Se impune un control sever al filmelor cinematografice* (Le Cinéma. — Un contrôle sévère des films de cinéma s'impose), in *Viitorul*, 23 avril 1912.

[8] *Dimineața*, 5 décembre 1913.

[9] Voir *Viitorul*, 8, 9, 11, 12 décembre 1913; *Adevărul*, 5, 8, 15 décembre 1913; *Seara*, 30 novembre, 12 et 15 décembre 1913; *L'Indépendance Roumaine*, 10, 18, 19 décembre 1913. Cf. V. Tatomir, I. Cantacuzino, *Cîteva aspecte ale evoluției fenomenului cinematografic în București în perioada anilor 1909—1916*, in *Studii și cercetări de istoria artei*, seria Teatru, Muzică, Cinematografie, n° 1/1970.

[10] Son activité se reflète en effet dans une brochure parue en 1915 et due à un inspecteur de la police sociale et à un écrivain: George Olărașu, Const. Riuleț, *Chemarea cinematografului*, București, 1915.

[11] Son nom exact était « Motion Pictures Producers and Distributors Inc. » et son surnom venait du nom de Will H. Hayes, ancien ministre des Finances et personnage politique important, auquel les producteurs avaient proposé le poste de président de cette Association. Il s'y installa le 15 janvier 1922 et l'occupa avec une haute autorité pendant des dizaines d'années (cf. Charles Ford, *Hollywood Story*, Paris, 1968, p. 136).

[12] EMILIE ALTENLOH, *Zur Soziologie des Kino, Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena, 1914.

[13] Une note de cet ouvrage (p. 40) cite, pour la documentation sur le problème de la censure, les contributions de cet auteur parues « dans: 'Annalen des deutschen Reichs 1910', ainsi que dans 'Archiv für öffentliches Recht 1911', dans 'Preussisches Verwaltungsblatt 1912', dans 'Zeitschrift für Polizei- und Verwaltungsbeamte 1913' ainsi que 'Die Kinematographenzensur in Preussen' de Hans Müller-Sanders, » et note que « de nombreuses décisions ministérielles et ordonnances de police ont été considérées dans une vue d'ensemble par l'assesseur Dr. Hellwig dans son livre: 'Sources juridiques du droit public cinématographique' (München-Gladbach 1913)». On cite aussi (p. 41) le livre du même auteur *Schundfilms, ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung* (Halle a.S. 1911).

[14] Insérée dans le volume collectif *Politica culturii*, Bucarest, 1931.

[15] Cf. ION I. CANTACUZINO, *Uzina de basme*, Bucarest, 1934. Un chapitre de ce livre, qui réunit des chroniques écrites entre 1930 et 1932, s'intitulait d'ailleurs « La Sociologie du cinéma ».

[16] C'est pourquoi l'auteur autrichien Rudolf Oertel a donné à une volumineuse histoire du cinéma publiée en 1965 le sous-titre de « Geschichte einer Massensuggestion ».

[17] ROGER MANVELL, *Film*, Londres, 1944. Docteur de l'Université de Londres, critique de film, élève du célèbre documentariste anglais John Grierson, Roger Manvell, né en 1909, était à l'époque de la publication de ce livre « research officer » dans le cadre du British Film Institute de Londres.

[18] ANNIE GOLDMANN, *Cinéma et société moderne*, Paris, 1971, p. 30.

[19] *Ibidem*, p. 35.

[20] *Ibidem*, p. 9 — 10. Rappelons, dans le même ordre d'idées, que les XVIIIe *Journées de la santé mentale*, organisées le 24 et 25 novembre 1972 au siège de l'UNESCO à Paris, ont abordé les trois thèmes suivants: « Problèmes psychologique et psycho-sociologiques de l'environnement et de la pollution », « Soin, prévention et (ou) psychiatrisation » et, enfin, une table ronde pour discuter la « Crise de l'adulte » en se basant sur la projection du film *Taking off* de Milos Forman. C'est prouver, dans le plus officiel des cadres, la valeur du film comme révélateur social.

[21] *Ibidem*, p. 36.

[22] L'Institut s'intitule « Pour l'étude expérimentale des problèmes sociaux de l'information visuelle », ce qui exprime très bien et sont but et ses moyens.

[23] On peut y relever, le long de ses tomes sémestriels, des sujets tels que « Information visuelle et société » (40/41); « Crime et violence dans les programmes de télévision. Leurs effets sur les enfants et les adolescents » (44); « Le Film comme élément dans la dynamique de l'aggressivité » (46); « Recherches sur la participation émotive des enfants à des tests filmiques » (49); « La Recherche électro-encéphalographique en filmologie » (51); « La Disposition eidétique dans des situations cinématographiques » (52); « Dynamisme cinématographique et dynamisme psychique » (60), qui prouvent la volonté de trouver un appui scientifique et expérimental aux recherches dans ce domaine si délicat.

[24] Cf. quelques-uns des sujets auxquels sont consacrés les volumes publiés sous l'égide de l'Institut: Max Beluffi, *Cinema d'arte, alienazione e psicoterapia*, Bologne, 1969; Dario F. Romano, *L'esperienza cinematografica*, Firenze, 1965; Giorgio Galli, Franco Rositi, *Cultura di massa e comportamento colletivo*, Bologne, 1967.

[25] Parmi les institutions qui étudient le film en tant que document de la société actuelle il faut rappeler aussi l'« Istituto italiano per il film di documentazione sociale » qui a son siège à Florence et qui organise depuis de nombreuses années des colloques internationaux et des festivals sur le film de documentation sociale. Le 16e de ces colloques a eu lieu en décembre 1971 sur le thème « L'Évolution du film de documentation sociale, comme contribution à la connaissance des aspects de la condition humaine ».

[26] ANNIE GOLDMANN, d'un point de vue structuraliste, affirmait que trois problèmes principaux doivent être abordés par ceux qui s'occupent de l'œuvre d'art: « comprendre ce qu'a fait l'auteur; comment il l'a fait; enfin, pourquoi il l'a fait ». Nous avons pensé devoir ajouter trois autres problèmes, tout aussi importants.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SUR L'ACTIVITÉ DE QUELQUES ARTISTES ROUMAINS DANS LES STUDIOS FRANÇAIS À L'ÉPOQUE DU MUET

Olteea Vasilescu

Toute une série de cinéastes — acteurs, metteurs en scène, scénographes, etc., — natifs de Roumanie ont déployé, surtout à l'époque du film muet, une activité remarquable et parfois brillante dans les principaux studios du monde. Certains sont venus au cinéma grâce à une carrière théâtrale qui les avait imposés aux producteurs. D'autres, professionnels de la scène intéressés par le septième art ou non-professionnels attirés par le mirage de l'écran, ont quitté leur pays d'origine, où la presque inexistence à cette époque d'une production cinématographique régulière ne leur offrait aucun espoir d'affirmation dans ce domaine, pour tenter leur chance à l'étranger.

À l'époque du film muet, l'absence des barrières linguistiques a surtout facilité les essais des acteurs, et de nombreux interprètes de valeur ont pu se faire remarquer. L'apparition du film sonore vint interrompre nombre de carrières déjà consolidées. Evidemment, parmi ceux qui étaient partis avec l'espoir de conquérir la gloire, pas tous ont réussi à vaincre une concurrence toujours ardue et à s'imposer. Certains d'entre eux parvinrent au succès, grâce à un talent authentique ou par le simple jeu du hasard ; à d'autres la chance a moins souri.

Dans cette étude nous n'évoquerons que ceux qui, nés sur le sol roumain, ont réussi à prendre place, à l'époque du film muet, parmi les véritables *personnalités* de l'écran. Et nous bornerons notre recherche aux acteurs qui ont illustré le cinéma français parce que, aussi bien au point de vue chronologique qu'au point de vue quantitatif [1], la France se situe à la première place parmi les pays qui ont accueilli des cinéastes d'origine roumaine. Les anciennes et solides traditions de la culture française dans notre pays ont fait préférer Paris à ceux qui voulaient se consacrer au cinéma, avant toutes les autres capitales du monde. La contribution des cinéastes roumains (qui, à l'époque du film muet, étaient exclusivement des acteurs) vient ainsi s'ajouter (sur un autre plan de valeurs) aux succès remportés au cours des années par une longue série de gens de théâtre qui, dès la seconde moitié du XIXe siècle, ont porté en France le message du talent dramatique roumain. La splendide carrière d'un Édouard de Max ou d'une Marie Ventura, futurs sociétaires de la Comédie-Française, prolonge ainsi d'une façon naturelle une voie déjà ouverte par Matei Millo et Mihail Pascaly [2].

C'est justement aux noms d'Édouard de Max et de Marie Ventura que se rattachent les premières apparitions d'artistes roumains à l'écran ; leurs films de début, tournés en 1908—1909, précèdent de deux ou trois ans la première production autochtone, *Amour fatal*, réalisée par Grigore Brezeanu en 1911. Les motifs qui ont amené De Max et Maria Ventura à faire du cinéma sont presque identiques et tiennent à une conjoncture particulière de la production française à cette époque. À la différence de l'Allemagne, où la production de films ne prendra son essor que dans la deuxième décennie du siècle, en France, dès le début du siècle et après une rapide phase pendant laquelle il avait été considéré plutôt comme un divertissement populaire, le cinématographe tend à

REV. ROUM HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME X, 2, P. 177–185, BUCAREST, 1973.
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

s'ennoblir, à devenir un spectacle au même titre que le spectacle théâtral.

L'idée de proclamer un rapprochement du film avec le théâtre et la littérature appartient sans doute aux fondateurs de la société « Film d'Art », mais un véritable courant d'opinions s'était formé bien avant, en faveur des transpositions à l'écran des œuvres du patrimoine des arts narratifs, le courant soutenu par les grands acteurs du temps et surtout par ceux de la Comédie-Française, depuis le doyen Le Bargy — l'interprète d'Œdipe-Roi —, Albert Lambert, Gabrielle Robinne — la grande coquette de l'époque —, jusqu'à la toute jeune Berthe Bovy. D'autres célébrités de la scène viendront se ranger à leurs côtés, avec un enthousiasme égal au leur, et en premier lieu les Roumains Edouard de Max et Maria Ventura. Cet enthousiasme ne pouvait évidemment suppléer aux défauts de certaines de ces productions, qui tenaient surtout du niveau technique général du cinéma de cette époque. Cependant, celui qui étudie l'histoire du cinéma est, au même titre que celui qui étudie l'histoire du théâtre, moins intéressé par les défauts des films que par la possibilité qu'ils nous offrent de connaître, ne fut-ce que d'une manière toute approximative, l'art de quelques-uns des grands acteurs de théâtre du passé.

En essayant de suivre la trajectoire de l'activité cinématographique d'Édouard de Max (1869—1924), nous nous trouvons presque tout de suite devant un point d'interrogation, concernant son début à l'écran. S'il n'y a pas de doute possible en ce qui concerne la date, qui coïncide avec celle de la fondation de la société « Film d'Art », (1908), on ne saurait affirmer la même chose pour ce qui est du film de début d'Édouard de Max. D'après certaines sources [3], la première apparition du grand acteur roumain au cinéma aurait eu lieu en 1908, dans la première version de *La Tosca*, réalisée par André Calmettes pour « Film d'Art », ayant pour protagoniste Sarah Bernhardt, qui demanda ultérieurement que le film soit retiré de circulation. En faveur de cette hypothèse a plaidé probablement le fait que De Max avait été le partenaire de l'illustre actrice dans les spectacles avec *La Tosca* donnés en 1900 au « Théâtre de la Renaissance ». Si nous n'acceptons pas cette possibilité [4], il faudra admettre qu'Édouard de Max a joué pour la première fois dans le film *Athalie* (aux côtés de Jeanne Delvair) et dans *Macbeth*, où il détenait le rôle titulaire, tous les deux réalisés en 1908 par Albert Capellani pour la S.C.A.G.L. Pathé [5] (Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres), société créée par Charles Pathé dans le dessein de vaincre le « Film d'Art » sur son propre terrain et avec ses propres armes. L'existence d'une seconde *La Tosca*, réalisée en 1910 par André Calmettes afin de remplacer la première, est confirmée par les documents et, selon certaines opinions, De Max y serait apparu dans le rôle de Scarpia aux côtés de Cécile Sorel et d'Alexandre [6]. Pour « Film d'Art », De Max allait tourner un Hamlet aux côtés de Sarah Bernhardt, Charmeroi et Henri Pouctal, puis une nouvelle version d'*Athalie*, avec Berthe Bovy et Dorival [7], pour participer ensuite, en 1913, sous la direction d'Henri Pouctal, à l'une des premières transpositions à l'écran du célèbre roman d'Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*. Jean Mitry considère que « la version des *Trois Mousquetaires* ne répondit pas à ce que l'on attendait d'elle. Les soucis d'économie qui avaient présidé à sa réalisation la grevaient sensiblement en regard des films étrangers (. . .). Tournés comme en 1910, *Les Trois Mousquetaires* ne répondaient plus aux conditions du cinéma de l'époque » [8]. Il est certain, néanmoins, que la suivante adaptation pour l'écran des *Trois Mousquetaires* (dans la mise en scène d'Henri Diamant Berger, 1921) qui fut réalisée avec la contribution de De Max, de Jean Yonnel et de Mihai Florescu, est d'une qualité sensiblement supérieure par rapport à la première. En plein épanouisse-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ment créateur, De Max, dans le rôle du cardinal Richelieu composa avec assurance un portrait cinématographique remarquable par la manière dont il savait nuancer les attitudes et par la mobilité de son expression.

Cette brève récapitulation de ses rôles, auxquels il faudrait ajouter aussi la rencontre, en 1912, avec Abel Gance, le très jeune metteur en scène du film *Le Masque d'horreur* [9], le rôle de David Sichel de *L'Ami Fritz* de René Hervil, en 1919, sa participation dans *Un Mauvais garçon*, réalisé par Henri Diamant Berger en 1922 (où il avait pour partenaire Maurice Chevalier et Marguerite Moréno), est suffisante pour se rendre compte que la filmographie de De Max reprend les lignes générales de sa riche carrière théâtrale. Son étonnante disponibilité pour les rôles les plus divers, l'aisance avec laquelle il passait du registre tragique au registre comique, son appétance pour différentes formes de manifestation spectaculaire, constituent des traits qui expliquent l'intérêt constant de De Max pour le septième art. Le personnage de Mazarin du film *Vingt ans après*, dirigé par Henri Diamant Berger en 1923, jouira tout particulièrement des suffrages du public et de la critique de spécialité. En parlant de ce film dans les pages de la revue *Cinéa*, de Louis Delluc, le chroniqueur Lionel Landry attirait l'attention sur les vertus comiques de l'un des plus grands tragédiens de l'époque, en soulignant surtout la souplesse et l'humour des gestes avec lesquels De Max avait investi le truculent prélat italien [10]. À mesure que les années passaient, Édouard de Max était toujours plus apprécié en tant qu'acteur de film. Lui-même était visiblement de plus en plus désireux de jouer dans des films. La mort l'arrache à la scène en pleine période d'essor du « grand muet » et l'on ne saura jamais si, par sa brusque disparition, l'art scénique fut seul à souffrir une perte irréparable.

Une autre représentante de l'époque héroïque fut Maria Ventura (1886—1954). De même qu'Édouard de Max et Jean Yonnel, Maria Ventura, future sociétaire de la Comédie-Française, « appartient à cette famille spirituelle d'acteurs venus de Roumanie qui ont apporté à la France leur talent et leur originalité » [11]. Tandis que son grand ami et maître avait débuté à l'écran dans des productions du type « Film d'Art », Maria Ventura fera ses premières apparitions cinématographiques dans les mélodrames populaires réalisées par Victorin Jasset pour « L'École Eclair A.C.A.D. » (Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques). En 1909, le public avait pu voir Maria Ventura dans *Hérodiade* et *Le Roman d'un jeune homme riche*, deux films tournés d'après ses propres scénarios par Victorin Jasset, « l'équivalent en France d'Edwin Porter et de Stuart Blackton » [12] et le fondateur en Europe du sérial cinématographique. En 1910, le même réalisateur l'engagera pour *L'Ensorceleuse*, où elle eut pour partenaire Maurice Luguet et René d'Auchy. Mais, à la différence de De Max, on peut affirmer avec une quasi certitude que le cinématographe n'aura exercé aucune attraction sur Maria Ventura. Même si sa filmographie comprend un nombre de films presque égal à celui atteint par De Max, la durée proprement dite de la carrière cinématographique de Maria Ventura a été, à l'époque du muet, beaucoup plus brève, surtout comparée à sa riche carrière théâtrale. Le plus remarquable succès cinématographique de Maria Ventura, qui mit le mieux en valeur sa sensibilité ardente, la finesse de sa silhouette et la grâce de ces mouvements, reste incontestablement, son interprétation du rôle de Fantine dans *Les Misérables*, réalisé en 1912 par Albert Capellani, d'après son propre scénario, tiré du roman de Victor Hugo : « Réalisé en deux parties de 2400 chacune, avec Henry Krauss, Marie Ventura, Léon Bernard, Henri Étiévant, Mistinguett, Jean Angelo, Léon Bélières, Gabriel de Gravonne et Marie Fromet, l'opérateur étant Louis Forestier, ce fut le premier très grand film

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

français de réputation universelle »[13]. Rappelons ici le fait que dans la presse roumaine on a pu retrouver des annonces très précises et détaillées de certains films où Marie Ventura figurait comme principale interprète, mais qui n'ont pu être encore identifiés. C'est ainsi qu'en 1911[14] on l'annonce comme interprète du rôle de Madame Tallien dans un film « d'une rare richesse » de la « Maison Pathé de Paris », intitulé *La fin de Robespierre*, dans lequel — selon la même annonce — jouaient « les meilleurs acteurs du théâtre de l'Odéon ». Gaillard était Robespierre et Grétillat, Tallien. Un an plus tard, en 1912, on annonce le film *La Main vengeresse* (telle était du moins la version roumaine du titre) « drame en deux parties d'après la pièce de Maurice Berhardt », un mélodrame ayant « Mlle Ventura dans le rôle principal »[15]. Enfin, en 1913, on l'annonce comme l'interprète principale du film français *Zaza*, « drame en deux actes »[16], qui serait ainsi une des premières versions de la célèbre pièce du même nom, de Bertou et Simon, créé par Réjane et dont l'écran a vu, par la suite, de nombreux *remake*. Voici autant de pistes à suivre, pour compléter la très intéressante filmographie de Marie Ventura[17].

Vers les années '20, époque particulièrement effervescente dans l'évolution du film muet, un autre grand acteur de théâtre, Jean Yonnel, qui sera lui aussi sociétaire de la Comédie-Française, commence à travailler d'une manière constante dans les studios de cinéma. Avec lui, le transfert de personnalité de la scène à l'écran s'accroît considérablement, acquérant des dimensions jamais atteintes par ses illustres prédécesseurs. Jean Yonnel, « né à Bucarest en 1891, n'a gardé de son origine ni accent roumain, ni orientalisme, à la différence de De Max »[18], mais il a gardé, en échange, bien d'autres traits de ceux qui avaient fait la gloire de ce dernier : un sens inné du vers classique, un jeu sobre mais riche en nuances, une mimique d'une expressivité exceptionnelle, une extraordinaire capacité d'adaptation aux rôles les plus divers. Les très nombreux films de Jean Yonnel appartiennent cependant pour une proportion de plus de 90%, au cinéma sonore. Pendant la période muette, Yonnel n'avait tourné — avec des interruptions — que cinq films en tout, ayant débuté en 1912 dans *Toinon-aux-ruines*, film signé par le metteur en scène Alexandre Desvarennes. Dix ans plus tard environ, Yonnel sera avec beaucoup de succès le d'Artagnan des *Vingt ans après* réalisé par Henri Diamant Berger en 1923 (le même film où De Max fut le cardinal Mazarin et Mihail Florescu un simple mousquetaire) déployant un jeu coloré, en conformité avec les caractéristiques de son propre tempérament volcanique, semblable à celui du célèbre gascon créé par Dumas. En 1934, le metteur en scène réalisera un *remake* sonore de ce film, qui fut pour Jean Yonnel une heureuse occasion de soumettre au jugement d'une nouvelle génération de spectateurs une de ses incarnations préférées. Pour en revenir à l'époque du muet nous relèverons également, parmi les films — peu nombreux — tournés par Yonnel en ces années, *Jack*, porté à l'écran en 1925 par Robert Saidreau, d'après le roman d'Alphonse Daudet et dans lequel l'artiste roumain détenait le rôle titulaire.

C'est toujours à l'époque du film sonore que se situent la plupart des films d'Alexandre Mihalesco (né à Bucarest, en 1883). Remarquable acteur de composition, metteur en scène et professeur de grand talent, Alexandre Mihalesco, « l'homme aux cent visages »[19], fit son début cinématographique en 1912, après une période de sérieux apprentissage sur la scène du Théâtre National de Bucarest, dans le film *L'Indépendance de la Roumanie*, de Grigore Brezeanu, où il apparaissait sous les traits d'un médecin militaire. (Mentionnons que dans le film de Grigore Brezeanu figurait aussi pour la première fois le nom d'une autre future étoile du cinéma et du théâtre français de l'entre-deux-guerres, celui d'Elvire Popesco.) Ar-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Edouard de Max. Caricature de Cappiello. Reproduit de *Cinéa*, 21 octobre 1921, p. 13.

Genica Missirio dans le rôle de Gaston du film *Margot*, réalisé par Guy de Fresnay en 1921. Reproduit de *Cinéa* 17 mars 1922, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rivé en France en 1923, dès le début, Alexandre Mihalesco partagera son temps entre la scène du théâtre « L'Œuvre » et les plateaux de tournage. Des réalisateurs de la taille d'un Jean de Baroncelli, d'un Carl Dreyer et d'un Marcel l'Herbier seront frappés par l'exceptionnelle mobilité de sa figure et solliciteront sa collaboration. Il jouera ainsi, entre autres, dans *Minuit Place Pigalle* (Jean de Baroncelli, 1928), *Le Ruisseau* (René Hervil, 1929), *L'Argent* (1927) et *Nuits de prince* (1929), ces deux derniers films signés par Marcel l'Herbier. Le sommet de la création de l'acteur roumain dans la période muette peut être incontestablement considéré, l'interprétation qu'il donna au rôle de l'un des juges de *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer (1928). L'extrême stylisation des images du film, réalisées comme une suite de gros-plans épurés de tout artifice inutile, est tout à l'avantage de Mihalesco qui, aux côtés de partenaires de prestige, tels Falconetti, Silvain, Antonin Artaud, Michel Simon, contribue d'une manière essentielle au triomphe d'un chef-d'œuvre.

Le destin n'accorda pas à Mihai Florescu — cet autre acteur roumain qui, à son tour, s'est affirmé dans le film français après la première guerre mondiale — le répit nécessaire pour développer un talent qui s'annonçait particulièrement plein de promesses. Né en Moldavie, à Huşi, en 1895, Florescu mourut à la suite d'une maladie incurable, au printemps de 1925, avant d'avoir atteint l'âge de 30 ans. Il ne fut pas un grand acteur de théâtre, malgré le fait qu'il avait suivi les cours du conservatoire de Bucarest et que les aptitudes scéniques ne lui faisaient pas défaut. Florescu joua néanmoins, en 1920, à l'Odéon, dans quelques spectacles sous la direction d'André Antoine qui avait dramatisé le roman *La Terre* d'Émile Zola, mais il devint assez vite conscient que sa véritable et unique vocation était le cinéma. Après une courte période pendant laquelle il secondera Armand et Raymond Bernard pour la mise en scène de leurs films, il obtiendra des rôles au cinéma, interprétant d'abord de brèves partitions teintées d'exotisme, des types de dandy, d'apaches et d'aristocrates déclassés [20]. Bientôt on allait lui confier l'interprétation des principaux rôles dans des comédies, dans des films de cape et d'épée, dans des mélodrames de salon. Il sera ainsi, entre 1921 et 1925, dans une succession très rapide, tantôt le jeune premier de *La Belle landaise* (mise en scène de E. Keppers, 1921), tantôt courtisan, mousquetaire et homme du peuple — tour à tour — dans *Les Trois Mousquetaires* déjà mentionnés d'Henri Diamant Berger (1921), puis de nouveau mousquetaire dans *Vingt ans après* du même réalisateur (1923), aventurier dans *Vindicta* de Louis Feuillade et dans *Soirée mondaine* de Pierre Colombier (1923). Jusqu'à la fin de sa vie il tournera encore dans le film de René Leprince, *Le Gardien du feu* (1924), le rôle d'un jeune homme romantique, puis, aux côtés de Jean Angelo, dans le sérial *Mylord d'Arsouille* de René Leprince (1924) et enfin l'un des rôles principaux de *Mare Nostrum* (1925), réalisé par Rex Ingram d'après V. Blasco Ibañez, qu'il n'aura pourtant plus la force de mener jusqu'au bout . . .

La publication d'une correspondance incandescente entre Antonin Artaud et Genica Athanasiou [21] a remis dans l'actualité, après une longue période d'oubli, le nom d'une actrice très connue dans les milieux théâtraux de Paris aux environs de 1924—1925. Née à Bucarest, en 1897, Genica Athanasiou part en 1921 pour la France, où elle découvre, dans l'ambiance d'avant-garde intensément fervente de l'« Atelier » de Charles Dullin, le climat propice au développement de ses aptitudes artistiques et intellectuelles. En dehors de sa participation aux spectacles du « Théâtre de l'Atelier », du « Théâtre des Arts » ou du « Théâtre de l'Avenue », l'actrice roumaine eut aussi la chance de travailler à l'époque muette dans quelques films signés par des réalisateurs de premier ordre. Elle

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fut ainsi l'interprète de Grémillon, dans *Maldonne*, en 1927, et dans *Gardiens de phare*, en 1929, ou celle de Germaine Dullac, dans *La Coquille et le clergyman*, en 1926, où elle donnait la réplique à des partenaires tels que Charles Dullin, Annabella et Conrad Veidt et dont le scénario était conçu par une personnalité unique, qui allait lui devenir très proche et marquer toute son existence ultérieure: Antonin Artaud.

Nous ne saurions conclure ces notes concernant les Roumains qui se sont distingués dans les studios français à l'époque du film muet, sans consacrer quelques lignes aux carrières, exclusivement cinématographiques, de Pola Illery, l'une des protagonistes des premiers films sonores réalisés par René Clair, et de Genica Missirio, grand favori du public français de la troisième décennie.

Pola Illery, qui sera la Pola de *Sous les toits de Paris* et de *Quatorze Juillet*, s'appelait en réalité Paula Iliescu et était née en 1909 dans la ville de Corabia, en Olténie. Elle fit son début cinématographique à Bucarest, en 1927, dans une simple petite comédie avec des gags et des apaches, tournée par l'opérateur Cornel Dumitrescu, qui y faisait ses débuts de futur metteur en scène, et intitulée d'après le nom de l'interprète principale *L'Apache Paulette* (ou *Apache malgré soi*). Partie à Paris avant l'avènement du film sonore, elle aura l'occasion de s'affirmer dans *Madame Recamier* de Gaston Ravel (1927), où elle jouait auprès de son compatriote Genica Missirio, dans *Le Désir* (mise en scène d'Albert Durec, 1927) et enfin dans les films d'Alberto Cavalcanti, *Le Capitaine Fracasse* (1928) et *Le Petit chaperon rouge* (1929), où elle fut la partenaire, entre autres, de Charles Boyer, Pierre Blanchar, Marguerite Moréno, Jean Renoir.

Si pour Édouard de Max, Maria Ventura ou Jean Yonnel le film est toujours un complément de leur éblouissante activité théâtrale (affirmation qui jusqu'à un certain point est valable aussi dans le cas d'Alexandre Mihalesco et de Genica Athanasiou), pour Genica Missirio [22], de même que pour Pola Illery, le film a constitué une voie directe d'affirmation sur le plan artistique. Destiné à une carrière juridique, Missirio arrive à faire du cinéma presque par hasard et se fait remarquer par le metteur en scène Léon Poirier qui, en 1919, lui offre un rôle dans le film *Le Penseur*. D'autres films se succéderont à de brefs intervalles: *La Lumière sur la neige*, *Le Cavalier fantôme* (1920), puis *L'Atlantide* (1921). Il est possible que cette participation du jeune acteur roumain dans la somptueuse et spectaculaire production de Jacques Feyder, dans ce « premier grand film tourné après la Première Guère mondiale » [23] (auprès des principaux protagonistes — Stacia Napierkowska, Jean Angelo et Georges Melchior — Genica Missirio y interprétait un rôle secondaire, celui du capitaine Aymard, qu'il crayonnait avec beaucoup d'assurance), ait attiré sur lui l'attention de Louis Delluc. Le célèbre cinéaste français remarquait la sobriété et l'élégance du jeu de Missirio, ce jeune Roumain qui a conquis le cinéma [24]. Son physique agréable, son adresse sportive (il avait suivi en Roumanie — à Tîrgoviște — les cours de l'École militaire de cavalerie et, afin de maintenir sa forme physique, si nécessaire dans le métier d'acteur, il pratiquait régulièrement l'équitation et d'autres sports [25]), une extraordinaire « photogénie » du regard ne représentaient qu'une partie des qualités qui faisaient de Missirio l'interprète idéal des emplois les plus divers. Il fut ainsi, tour à tour, prince antipathique dans *Les Ailes qui s'ouvrent*, fringant officier de hussards dans *Margot* (les deux réalisés en 1921, par Guy de Fresnay), aventurier italien dans *La Bouquetière des innocents* (mise en scène de Jacques Robert, 1922). Les chroniqueurs de cinéma le remarqueront plus d'une fois au cours de ces années, soulignant, entre autres, « sa prestance virile », « son pouvoir de séduction » et « la belle

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

allure » de ses personnages [26]. Jeune premier ayant une grande emprise sur le public, excellent cavalier, son nom fut souvent associé à ceux d'un Douglas Fairbanks, d'un William Hart ou d'un Tom Mix [27]. La première étape de l'évolution cinématographique de l'acteur roumain s'interrompit brusquement en 1923, lorsqu'il venait d'interpréter Aristo, dans *Vidocq*, de Jean Kemm, quelques mois seulement après une enquête de la revue *Cinéa-Ciné* qui, vers la fin de 1922, l'avait placé à la tête des meilleurs acteurs de films de l'année, plus de 80% des lecteurs l'ayant préféré non seulement à Douglas Fairbanks mais aussi à Rudolf Valentino [28]. Après une absence de presque deux années, Genica Missirio retournera sur les plateaux de tournage en 1924, Jean Epstein lui ayant offert l'un des principaux rôles (Richard) dans son film *L'Affiche*. Les publications cinématographiques de l'époque relèvent cette fois encore le charme et le jeu élégant de l'acteur roumain [29]. Aux côtés de Nathalie Lissenko et de Camille Bardou, Missirio, portant un « admirable masque romantique » [30], évolue avec intelligence dramatique et contribue à créer l'atmosphère intimiste du film d'Epstein.

Du total de plus de vingt films qui constituent la filmographie de cet interprète, nous citerons encore: *Le Prince Zilah* (réalisé en 1926 par Gaston Roudès et dans lequel Genica Missirio détenait le rôle titulaire), le célèbre *Napoléon* d'Abel Gance (où il incarnait Murat) et *Madame Recamier*, tourné par Gaston Ravel en 1928, où il apparaissait dans le rôle d'un autre personnage napoléonien, Lucien Bonaparte. Missirio fut le premier acteur roumain ayant accédé à un statut de vedette dans le cinéma français. Sa carrière, après avoir atteint ce point culminant, prendra fin avec le film muet. Malgré ses efforts il ne réussit pas, comme tant d'autres interprètes de cinéma de la troisième décennie, d'ailleurs, à s'adapter aux exigences du film sonore. Son nom reviendra de plus en plus rarement dans les pages des revues et des almanachs de spécialité, pour entrer peu à peu dans l'oubli. Mais n'est-ce pas là le sort de tant de vedettes, le sort subi par Jacques Catelain lui-même, cet éternel rival de Missirio pour les rôles de jeune premier et le favori numéro 1 du public français de jadis? La chance de Missirio — et pas seulement la sienne, mais celle de tous les acteurs de film mentionnés ici —, de figurer dans une histoire détaillée du septième art, n'est pas due à la quantité des films qu'ils ont tournés. Le fait que, à côté des assez nombreux films produits en série par des réalisateurs obscurs, incapables d'affronter la lutte avec le temps, ils ont interprété aussi des œuvres (et même des chefs-d'œuvre) cinématographiques signés par Abel Gance, Carl Theodor Dreyer, Jacques Feyder, Louis Feuillade, Jean Grémillon, Marcel l'Herbier ou Jean Epstein confère a priori à quelques-unes des apparitions de ces acteurs de film roumains le cachet de la qualité et offre, implicitement, à ceux qui sont préoccupés par les aspects moins connus de l'histoire du cinéma, la possibilité de les visionner par l'intermédiaire des cinémathèques et de vérifier de la sorte la justesse ou la durabilité de certains jugements de valeur émis bien des années auparavant.

Notes

[1] Le chiffre global des artistes d'origine roumaine qui ont travaillé dans les studios français (à l'époque du film muet et à celle du film sonore) est de presque 40.

[2] Anca Costa-Foru, *Édouard de Max*, dans *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, *VI*, 1969, p. 199.

[3] *Cinéa*, 21 octobre 1921, p. 13; *Enciclopedia dello Spettacolo*, VII, p. 323; René Jeanne, Charles Ford, *Dictionnaire du cinéma universel*, Paris, 1970, p. 444.

[4] C'est précisément l'opinion de Jean Mitry, qui afirme que dans la première version de *La Tosca*, d'André Calmettes, tournée en 1908, Sarah Bernhardt aurait eu pour partenaire Lucien Guitry et Paul Mounet (*Filmographie universelle IDHEC*, tome II, p. 105.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[5] *Ibidem*, p. 120.

[6] *Ibidem*, p. 107.

[7] *Ibidem*.

[8] JEAN MITRY, *Histoire du cinéma*, tome I, Paris, 1967, p. 286.

[9] « L'amitié de De Max lui permit de réunir plusieurs petits films en 1912, dont *Le Masque d'horreur* qui ne put sortir en public, une grande partie du négatif ayant été voilée à la suite d'opérations malencontreuses » (*Ibidem*, tome II, Paris, 1970, p. 262).

[10] *Cinéa*, 21 octobre 1921, p. 6.

[11] PHILIPPE VAN TIEGHEM, *Les Grands acteurs contemporains*, Paris, 1963, p. 76.

[12] JEAN MITRY, *op.cit.*, tome I, p. 258.

[13] *Ibidem*, p. 373.

[14] *Rampa*, 1911, n° 40.

[15] *Ibidem*, 4 juillet 1912.

[16] *Ibidem*, 7 février 1913.

[17] D'autres publications roumaines de l'époque ont également signalé l'apparition de Marie Ventura dans les films *Isabelle de Croye*, *Ambițioasa* (L'Ambitieuse), *Mizerie și crimă* (Misère et crime, 1912), *Pungășoaica* (La Friponne, 1915), *Păcatul unui tron* (Le Péché d'un trône, 1916), ce dernier ayant été annoncé comme « un drame sentimental en couleurs, avec notre grande artiste Marie Ventura et avec Messieurs Capellani, Kemm et Bernard de la Comédie-Française » (Voir *Adevărul*, 25 mai, 29 juin, 5 novembre 1912; 15 avril 1916; *Universul*, 22 décembre 1912).

[18] PHILIPPE VAN TIEGHEM, *op.cit.*, p. 15.

[19] ION CANTACUZINO, *Alexandru Mihalescu*, in *Cinéma*, 5 mai 1970.

[20] GEORGE CUIBUȘ, *Vitrina cu portrete*, Bucarest, 1969, p. 116–120.

[21] ANTONIN ARTAUD, *Lettres à Genica Athanasiou précédées de deux poèmes à elle dédiés*, Paris, 1969.

[22] De son vrai nom Eugen Missirliu, né à Craiova en 1895 et mort à Bucarest, en 1960.

[23] JEAN MITRY, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, 1963, p. 22.

[24] *Cinéa*, 9 septembre 1921.

[25] *Ibidem*, 15 juillet 1923.

[26] *Bonsoir*, 7 mai 1922.

[27] *Cinéma-Spectacles*, 22 mai 1922.

[28] GEORGE CUIBUȘ, *op.cit.*, p. 123.

[29] *Films*, 1 mars 1925.

[30] *Le Courrier cinématographique*, 7 mars 1925.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTES ET DOCUMENTS

LETTRES DE GEORGES ENESCO À DES MUSICIENS FRANÇAIS, CONSERVÉES À LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE PARIS

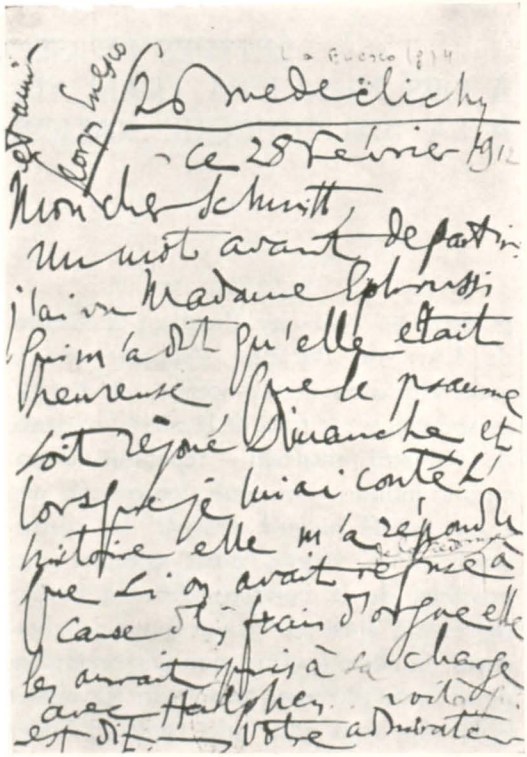
La recherche scientifique a, de tout temps, pris — et ne cesse de prendre — un très grand intérêt aux lettres des hommes illustres. Mais il arrive souvent que, saisis d'un zèle excessif, certains commentateurs espèrent se créer un nom pour la postérité, simplement parce qu'ils auraient découvert un billet adressé par Beethoven à sa propriétaire afin de l'informer qu'il compte retarder de quelques jours le paiement de son bail, ou un petit mot de Schubert priant son médecin de passer le voir parce qu'il a mal à la tête. Pénétrer dans la « petite histoire » — selon l'expression d'Enesco — est bien pénible parfois, puisque cela nous fait descendre jusqu'au plus vil prosaïsme, dépourvu d'ailleurs de signification, mais qui ne risque pas moins de démonétiser la noble activité des historiens de l'art. À l'autre extrémité, la crainte d'une documentation « menue » est-elle peut-être encore plus nocive, étant pratiquée par des théoriciens prêts à édifier des hypothèses savantes, mais qui ne tarderont pas de s'effondrer — tel un château de cartes — au moindre face-à-face avec le fait objectif. Quoiqu'il en soit, pour le lecteur intelligent et averti, qui sait s'orienter parmi les chefs-d'œuvre offerts à son attention, qui est prêt à déduire lui-même les généralités à partir d'aspects particuliers, pour celui-là, dis-je, un livre excessivement documenté s'avère être beaucoup plus utile que tel autre excessivement fantaisiste. Le contact avec la parole écrite de l'artiste, avec sa pensée — encore que laconiquement exposée dans quelques lignes — est donc essentiel, puisqu'il nous garde des divagations, tout en nous aidant à tirer des conclusions solidement fondées. Cela étant, il est souhaitable de connaître la correspondance *intégrale* des grands artistes, au lieu de nous baser sur un choix établi suivant des critères qui peuvent fort bien être essentiellement différents des nôtres.

En ce qui concerne Enesco, de ce point de vue les choses ne sont qu'entamées, bien que la monographie en deux volumes publiée en 1971 par l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest s'appuiât sur la recherche d'un grand nombre de lettres; en somme, sur le total de la correspondance de l'illustre musicien — répandue à travers le monde — presque rien ou très peu a été publié jusqu'à présent. La constitution d'un *corpus*, aussi complet que possible, de la correspondance d'Enesco représente ainsi un devoir pour le chercheur de notre époque, non pas cependant pour un ou plusieurs chercheurs travaillant isolément, mais pour un « centre d'études sur Enesco », car le grand maître ayant été en contact avec un nombre considérable de personnalités du domaine de l'art et de la culture, ayant eu un aussi large cercle d'amis partout dans le monde, seul un « centre » pareil — avec des ramifications sur l'étendue d'une aire nationale et internationale correspondant à l'immensité du champ d'action et de rayonnement d'Enesco — aurait des chances de réussite dans l'entreprise d'une œuvre de cette taille. Sans doute, le dépouillement et l'étude de la correspondance d'Enesco conservée en Roumanie pourrait déjà commencer, mais cela ne représenterait qu'une infime partie de l'ensemble et les investigations entreprises dans les grands centres culturels du monde où le musicien a

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME X, 2, P. 187-192, BUCAREST, 1973

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

exercé quelqu'activité de plus longue ou de moindre durée, nous le prouvent, aussi sommaires soient-elles. Mais, en quoi consisterait l'importance d'une semblable entreprise? Non pas, évidemment, dans l'établissement du nombre précis de ces brèves convocations par écrit à ses accompagnateurs pour se rendre aux répétitions,



1. Lettre à Florent Schmitt

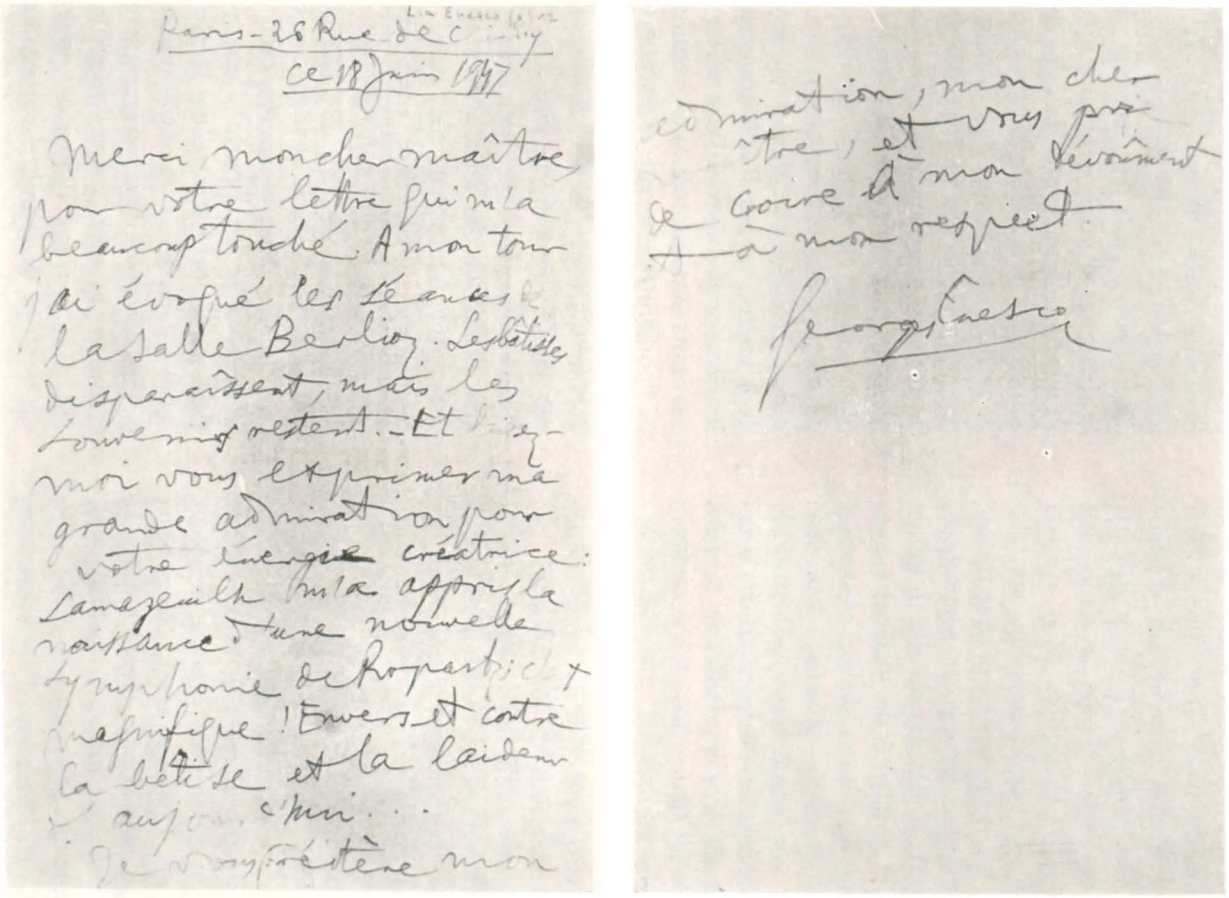
mais dans la découverte de tous ces indices extrêmement précieux, encore que souvent simplement effleurés entre les lignes, concernant ses objectifs artistiques les plus chers, ses conceptions esthétiques (au sujet desquelles par ailleurs Enesco était très avare à les exposer dans des écrits ou des articles plus développés), des rapports artistiques significatifs ou enfin des détails de la plus grande valeur tenant de l'évolution du compositeur et de l'interprète.

À la Bibliothèque Nationale de Paris, j'ai trouvé un lot de 14 lettres adressées à des musiciens français (Robert Brussel, Florent Schmitt, Edouard Colonne, Guy Ropartz, Adrienne Dukas). Elles sont datées depuis 1909 à 1954, couvrant par conséquent une vaste période de la vie d'Enesco et de ses collègues. Les cinq lettres adressées à Florent Schmitt sont groupées dans la donation no. 10.466 bis, cependant que les six lettres à Guy Ropartz dans la donation no. 729—64. L'unique lettre à Edouard Colonne se trouve insérée dans le « dossier Colonne » sous le no. de donation 1512 et celle à Adrienne Dukas — donation no. 10.159 bis — est cataloguée sous le no. W 49 (358).

Le hasard a voulu qu'aucune de ces lettres ne soit dépourvue de quelque signification, à commencer même par celle qu'il adresse à Robert Brussel et qui atteste l'infinie sollicitude du maître envers les collègues ou amis qui lui mandaient une entrevue, allant jusqu'au sacrifice du peu de temps dont il jouissait — fait inconcevable pour les vedettes, remplies d'elles-mêmes, de nos jours ! Le 21 janvier 1929, Enesco devait partir pour une tournée en Amérique. La veille de ce jour, il donnait un concert avec l'orchestre Colonne, mais voilà qu'il trouvait encore le temps d'écrire à Robert Brussel — un critique qui, le long des années, avait témoigné d'une compréhension toute particulière pour la personnalité du grand musicien — : « Cher Monsieur et ami, Je pars demain Lundi au Hâvre à 13 h., de là à Cherbourg où je m'embarque sur l'*Aquitania*, ce qui fait que je n'ai que *demain Lundi* matin vers 11 h. 1/2, avant de partir. Pardon de poser la chose ainsi, mais j'aimerais moi-même tant vous voir ! . . . »

Extrêmement importants les groupes de lettres à Florent Schmitt et Guy Ropartz; elles désignent, dans une grande mesure, l'attitude qu'Enesco manifestait en général à l'égard de ses collègues français, mais, dans ces deux cas, les sentiments d'amitié qui s'en dégagent, sont déterminés aussi par des affinités artistiques avec ces deux maîtres plus âgés (Schmitt était son aîné de 11 ans et Ropartz de 17) et qui, comme lui, avaient fait leurs études au Conserva-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Paris - 26 Rue de Chailly
Ce 18 Juin 1947

Merci mon cher maître pour votre lettre qui m'a beaucoup touché. A mon tour j'ai évoqué les séances de la salle Berlioz. Les bêtises disparaissent, mais les souvenirs restent. — Et laissez-moi vous exprimer ma grande admiration pour votre énergie créatrice : Lamazeuille m'a appris la naissance d'une nouvelle symphonie de Ropartz et magnifique ! Envers et contre la bêtise et la laideur d'aujourd'hui...

Je vous réitère mon admiration, mon cher maître, et vous prie de croire à mon dévouement et à mon respect.

Georges Enesco

2. — Lettre à Guy Ropartz

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

toire de Paris — Schmitt, avec Massenet, Fauré et Gédalge, par conséquent auprès de trois de ses propres professeurs, alors que Ropartz, qui était de la génération précédente, avec Massenet. Sans doute, on ne saurait prétendre qu'Enesco appréciait pareillement les deux musiciens; du ton des lettres, on se rend compte qu'il considérait Schmitt comme un collègue et proche ami, tandis qu'il tenait Ropartz pour un devancier auquel il témoignait du respect et de l'affection. Mais, c'est la position où se place Enesco dans ses relations avec les deux musiciens qui dénote certains points communs et significatifs. Tout d'abord, il fait preuve d'une infinie générosité et solidarité de « métier » avec les créateurs de musique de son entourage, s'emparant de toute occasion pour leur manifester son appréciation à l'égard de leur personnalité et de leurs efforts créateurs. Et cela, il a continué de le faire jusque dans les heures les plus poignantes de son existence . . .

Renonçant dès lors au critère chronologique et adoptant celui qui concerne les thèmes de ces lettres, commençons par celle qu'il envoie le 5 octobre 1952 à Florent Schmitt: « . . . Pardonnez-nous, à la Princesse ma femme et à moi-même, de n'avoir pas assisté à l'hommage en votre honneur par la Société Vivaldi. Notre santé à tous deux réclame les plus grands ménagements, mais en pensée nous sommes avec vous perpétuellement, nous nous réjouissons profondément de tout le tribut d'admiration qu'on vous apporte, trouvant qu'il n'y en a jamais assez. Nous vous embrassons tous deux, avec la grande affection que vous savez. Votre vieil ami, Georges Enesco . . . »

Le style de Schmitt, d'un néo-classicisme souvent teinté de nuances pittoresques exubérantes, était familier à Enesco; non moins celui de Ropartz, formé à l'école de César Franck et influencé par sa musique à programme autant que par le folklore breton. Bien qu'une génération les eût séparés, Enesco se sentait probablement solidaire du vieux maître pour lequel l'inédit dans les modalités d'expression était moins important que la sincérité et la limpidité de la musique. Ainsi, arrivé à l'époque des souvenirs, Enesco écrivait à Ropartz, le 18 juin 1947: « Merci, mon cher maître, pour votre lettre qui m'a beaucoup touché. À mon tour, j'ai évoqué les séances de la salle Berlioz. Les bâtisses disparaissent, mais les souvenirs restent. Et laissez-moi vous exprimer ma grande admiration pour votre énergie créatrice: Samazeuilh m'a appris la naissance d'une nouvelle Symphonie de Ropartz; c'est magnifique ! Envers et contre la bêtise et la laideur d'aujourd'hui . . . ». La lettre regardait probablement la dernière *Symphonie* écrite par Ropartz en 1945, à l'âge de 85 ans par conséquent; dans l'atmosphère trouble qui régnait au lendemain de la guerre, un pareil effort apparaissait à Enesco comme investi d'une noble portée. Ses mots représentent une reconnaissance de l'authenticité morale et artistique et non pas un encouragement au conservatisme dépourvu de perspective, comme il pourrait sembler à première vue.

Sans doute, tout ceci pourrait facilement être pris pour des amabilités entre collègues, qui n'engagent pas trop, si des témoignages n'existaient nous apprenant qu'Enesco a toujours justifié ses paroles par des actes. On sait, par exemple — et c'est l'occasion de le souligner — que durant les nombreuses années qu'il a vécu à Paris, il a fait preuve d'une présence dynamique, peut-être même la plus dynamique, dans la vie musicale française, du point de vue de l'encouragement et de la diffusion de toute œuvre originale et, de fait, il n'y a pas d'ouvrage pour violon ou musique de chambre, composé par l'un de ses collègues, qu'il n'eût interprété magistralement, souvent en première audition. Les œuvres de Florent Schmitt et de Guy Ropartz se trouvent elles aussi, bien entendu, dans le répertoire permanent d'Enesco. Qui mieux est, il participe de cœur à leur vie artistique, les soutenant

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

non seulement en interprète, mais aussi en se dépensant de toute manière pour leur assurer la bonne organisation de leurs concerts, sachant de par sa propre expérience combien cela est important. Une de ses lettres à Florent Schmitt concerne deux des plus marquants ouvrages du musicien français — par lesquels il s'est imposé, tout premièrement, dans l'histoire de la musique de son pays au début de notre siècle; il s'agit du *Psaume XLVII* et du *Quintette*, le premier achevé en 1904, durant le séjour de Schmitt en Italie comme lauréat du Prix de Rome, le deuxième, commencé pendant la même période et achevé en 1908. Le 4 avril 1909, Georges Enesco écrivait à son confrère: « Mon cher Schmitt, Merci pour l'envoi de votre beau psaume et pardon de ne pas avoir assisté à l'exécution de votre quintette, n'ayant pas été libre ce jour-là. Il paraît que cela sonne très bien, ce qui ne m'étonne pas du tout, et que cela a eu beaucoup de succès, ce qui ne m'étonne pas du tout non plus. Bravo ! . . . »

Bien plus émouvante encore est la preuve de l'aide effective qu'Enesco donna à son collègue, à l'occasion de l'une des exécutions du *Psaume*, morceau conçu pour soprano, chœur, orgue et orchestre, exigeant donc un vaste appareil d'interprétation et des conditions d'exécution y répondant, certes pas faciles à assurer. Se rendant compte qu'une seconde exécution du *Psaume* rencontrait des obstacles d'organisation et d'ordre matériel, Enesco y met du sien, en intervenant auprès de certains de ses amis, protecteurs de la musique et ayant de la fortune, afin de résoudre les difficultés au plus vite. Le 28 février 1912, il écrivait donc à Schmitt: « Un mot avant de partir: j'ai vu Madame Ephrussi qui m'a dit qu'elle était heureuse que le psaume soit rejoué Dimanche et lorsque je lui ai conté l'histoire, elle m'a répondu que si on avait refusé de le redonner à cause des frais d'orgue, elle les aurait pris à sa charge avec Halphen . . . voilà qui est dit. — Votre admirateur et ami — Georges Enesco. »

Cette fois encore, la lettre est envoyée la veille même du départ pour une longue et importante tournée, d'abord à Budapest où il allait jouer avec Casals, ensuite en Roumanie. Il est certain que de nombreuses préoccupations le tiraillaient, pourtant ne manqua-t-il pas d'avoir à l'égard de Florent Schmitt ce considérable geste d'amitié. Lorsqu'il s'agissait de la musique qu'il avait tellement à cœur, Enesco ne connaissait pratiquement ni la fatigue, ni la nervosité, ni le sentiment d'être submergé par l'écoulement trop rapide des événements; et cela, d'autant plus lorsqu'il se voyait sollicité de rendre un service collégial aux compositeurs. Il faut croire que cette sollicitude toute spéciale, Enesco la témoignait surtout aux contemporains, sachant de par sa propre expérience combien grandes étaient les difficultés soulevées par la diffusion des œuvres nouvelles. En voici une preuve des plus éloquentes: le 18 juin 1928, de nouveau avant son départ de Paris, il écrit à Guy Ropartz la lettre suivante qui, d'ailleurs, constitue un témoignage précieux pour nous faire une idée précise de son programme de concerts pendant la dite période et de sa sollicitude à l'égard des besoins en matière d'art de son confrère plus âgé: « Cher Monsieur, J'ai reçu votre aimable lettre presqu'au moment de partir pour la Roumanie. Je m'excuse du retard de ma réponse, mais jusqu'à présent je ne sais qu'une chose: c'est que je pourrai passer quelques jours en France, du 16 au 21 janvier 1929, avec *récital* à Paris et *Colonne* (le premier le 16, le 2d le 20). Jusque-là j'ai des tournées en formation, dans l'orient Européen et départ pour les U.S.A. le 23 janvier. Je repasse par Paris vers la mi-avril. N'y aurait-il pas moyen de faire quelque chose hors série à ce moment-là? Un concert avec orchestre, et le lendemain les 3 Sonates *po* et *vn* de Ropartz? Quelle joie ce serait pour moi ! Avec mes sentiments admiratifs et reconnaissants, Georges Enesco. »

Non seulement, on le voit, dans ce tourbillon d'éreintants voyages, voulait-il se «créer» du temps pour jouer les Sonates de Ropartz, mais encore, avec la gentillesse qui le caractérisait, savait-il toujours trouver le mot qu'il fallait pour exprimer que

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

c'était lui qui avait de quoi être reconnaissant !

On a assez parlé d'Enesco comme d'un faux modeste. En effet, on peut affirmer qu'il était conscient de sa valeur ; cependant, la reconnaissance qu'il manifestait à l'égard de tout signe de véritable appréciation — surtout lorsque ce signe venait de la part de ceux que lui-même estimait — est évidente et elle trouve pour s'exprimer les accents de la plus totale sincérité. Le plus souvent, il remerciait de tout son cœur ceux qui s'étaient montrés sensibles à son art — surtout à son art de la composition. Voici, dans ce sens, une lettre écrite dans un moment de toute première importance : les journées d'*Œdipe*, en première au Grand Opéra de Paris. Le 13 mars 1936, la première avait lieu sous la direction de Philippe Gaubert et le 16 mars — en réponse à une lettre de Guy Ropartz qui, probablement, avait manifesté son admiration pour « l'œuvre de sa vie » — Enesco écrivait : « Merci, mon cher et affectionné maître, pour votre lettre qui m'a profondément ému. Venant de vous, les choses que vous y exprimez me vont droit au cœur et m'emplissent d'une légitime fierté. Et croyez bien à ma grande admiration et à toute ma fidélité . . . » Trois ans plus tard, le 4 juin 1939, c'est au tour de Florent Schmitt de recevoir les remerciements d'Enesco pour un article dont celui-ci avait pris connaissance au cours de l'une de ses longues tournées en Amérique : « Mon cher ami, J'avais reçu aux États-Unis, d'où je viens de rentrer, votre article dans lequel vous parliez de votre vieil ami Enesco d'une façon qui l'a profondément touché, une fois de plus. Il vous en dit ici toute sa gratitude, ainsi que son immuable affection et sa grande admiration. »

Nous revoici à l'époque des dernières années, celles par lesquelles nous avons commencé notre incursion. Années de souffrances, pendant lesquelles Enesco était cloué à sa chambre et même à son lit par le mal qui allait finalement le terrasser. Mais, son attachement spirituel aux valeurs dont il avait fait le *credo* de sa vie entière continue de se manifester avec force, voire même avec une force accrue, bien que son corps commençât à se refuser aux élans d'une persévérante volonté qui, des décennies durant, l'avait gouverné. Dans ces conditions, voici un émouvant hommage adressé à la mémoire de Paul Dukas dans une lettre datée du 11 mai 1951 qu'il envoie à la fille du compositeur, Adrienne Dukas : « Mademoiselle, Étant obligé, par ordre du médecin, de sortir le moins possible, je me verrai privé d'assister à la pose de la plaque commémorative à la mémoire de Paul Dukas, un grand parmi les grands. J'y assisterai néanmoins en pensée, et de tout mon cœur fervent et reconnaissant . . . »

Quelques mois seulement nous séparent de la mort d'Enesco et nous voici en présence de l'un de ces précieux documents qui justifient l'indiscret zèle du chercheur qui s'acharne à fouiller dans les papiers des grands hommes . . . À bout de souffle, arrivé au terme de sa vie, Enesco envoie à Guy Ropartz une lettre déchirante — dactylographiée et seulement signée de sa main — qui, en quelques lignes, concentre tout le drame de sa fin, mais aussi sa conscience d'avoir fait son devoir envers la musique et les musiciens — en somme le sens d'une vie entière : Paris, le 12 décembre 1954 : « Cher Maître et Ami, votre lettre du 28 novembre m'a ravivé bien de souvenirs émouvants. Rien de plus réconfortant, en ces heures difficiles, que de sentir cette satisfaction intérieure grandir à l'idée que j'ai pu être l'humble interprète de votre belle et lumineuse musique ! Lorsque ma santé me l'a permis, j'ai dispersé dans ce monde la pensée musicale des grands compositeurs entre lesquels je vous ai toujours considéré au premier rang, mais depuis six mois, incliné devant le sort, je me suis pourvu d'un grand stoïcisme et d'une grande patience qui me permettront de surmonter les durs moments et d'entrevoir un rétablissement qui revient lentement, trop lentement, hélas ! . . . »

N'était-ce que ce seul témoignage et encore le petit trésor des lettres d'Enesco conservées à la Bibliothèque Nationale de Paris pourrait-il être tenu pour révélateur.

Alfred Hoffman

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CHRONIQUE

THÉÂTRE-THÉÂTROLOGIE

Voilà donc en plein déroulement cette saison théâtrale qu'on attendait avec impatience, à cause des alléchantes promesses qui flottaient dans l'air dès l'été 1972: les créations de nos dramaturges — celles du dernier moment tout comme celles dont la valeur a pu être vérifiée par le temps — ainsi que la mise en scène de certaines œuvres moins connues de notre répertoire national ou bien de travaux oubliés à tort dans les pages des publications littéraires-artistiques; enfin une présentation scénique contemporaine et classique des prestigieuses valeurs universelles, engagées dans la discussion concernant les problèmes ardents de l'humanité de nos jours. Cette longue suite de propositions rapportées au niveau de nos exigences actuelles en ce qui concerne le répertoire n'est pas encore terminée.

La plupart de nos théâtres ont tenu leurs promesses en nous offrant des œuvres substantielles, originales et intéressantes. Le Théâtre National de Bucarest a inclus dans son répertoire une des plus remarquables réalisations de la dramaturgie roumaine, qui aborde l'histoire avec des moyens dramatiques modernes: *Le Signe du Taureau*, de Mihnea Gheorghiu (direction artistique: Mihai Berechet; scénographie: Florica Mălureanu). Ce « reportage dramatique » d'une rigueur journalistique — sous-titre donné par l'auteur même — évoque une époque, un événement et un héros, respectivement la révolution de 1821, avec toutes ses implications et avec la personnalité de Tudor Vladimirescu (interprété par Florin Piersic). L'appartenance au genre historique, sans être formelle, n'altère en rien l'actualité de la transposition, définie en l'occurrence non par les données du calendrier mais par les significations du texte et par leur écho dans la conscience du public. La problématique même de cette pièce, les significations historiques et politiques de l'option du héros de Vladimiri appartiennent à l'actualité parce que l'aire de nos préoccupations répond au besoin de trouver dans le passé des analogies politiques à la lutte pour la défense de la liberté et de l'intégrité du pays dans les circonstances compliquées de la politique européenne. Dans la vision scénique de Horia Popescu, — sur la scène du même théâtre — *Un Papillon sur la lampe*, la dernière pièce de Paul Everac, a ouvert un débat sur le cas des consciences dévastées par des doutes, des contradictions et des regrets, l'auteur y ayant surpris les effets néfastes de la tentative commode et superficielle de s'évader de ce difficile processus de devenir social. Même si le metteur en scène n'a pas su satisfaire à un niveau toujours égal aux exigences artistiques, le texte, avec ses situations et ses personnages pittoresques, ainsi que la qualité du jeu de chaque interprète (Victor Rebengiuc, Emil Botta, Ioana Bulcă, Matei Alexandru, G. Cozorici, G. Dinică, M. Moraru, G. Mottoi, Florin Piersic) ont réussi à dominer et à conduire vers une confluence les particularités et les intentions de cette pièce. *Le Pouvoir et la vérité*, de Titus Popovici, nous fait redécouvrir un moment de notre histoire contemporaine. Nous pénétrons dans l'univers des grands drames ainsi que dans celui des drames anonymes de ces héros qui allaient fonder les bases d'un nouveau monde dans les

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME X, 2, P. 193–203, BUCAREST, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dures circonstances des événements qui ont conditionné la victoire de la révolution socialiste. Les coordonnées historiques de l'accomplissement des aspirations révolutionnaires confèrent à cette dramatisation une structure spécifique dans laquelle l'initiative de ceux qui ont assumé la charge de changer la marche et l'aspect des événements agit par la force au nom d'une vérité suprême. Le mérite d'avoir abordé — le premier — ce problème appartient au Théâtre Magyar de Cluj — metteur en scène Ernest Ban. Réalisé sur la scène du Théâtre National de Bucarest par Ion Cojar, ensuite à Craiova et Galaţi — *L'Envers de la médaille*, de I. D. Sîrbu, a suscité un grand intérêt de la part des spectateurs ainsi que de la part de la presse de spécialité. La qualité indiscutable de la pièce c'est son authenticité même. Il s'agit de l'authenticité d'un moment de la vie de quelques hommes dont l'existence s'écoule bon gré, mal gré dans le paysage industriel d'une usine, ainsi que de l'authenticité de leurs caractères, de leurs sentiments et du conflit. Le texte est mis en valeur, sur les trois scènes, par un crescendo de la tension intérieure des débats éthiques et des transformations de la mentalité des hommes, grâce à une compréhension plus humaine du rapport entre les efforts quotidiens et les sentiments intimes.

Les théâtres ont présenté aussi d'autres pièces inédites ou bien ont mis en valeur, par les interprétations nouvelles des metteurs en scène et des acteurs, des ouvrages du répertoire permanent de notre dramaturgie classique et originale: *Mitică Popescu*, de Camil Petrescu (Théâtre « Ion Vasilescu »); *La Vengeance du souffleur*, de Victor Ion Popa (Théâtre Giuleşti); *Les Couleurs de l'éternité*, de Ştefan Tita (Théâtre Juif); *Notre amour*, de Th. Mănescu et Silvia Andreescu (« Petit Théâtre » et Théâtre de Piteşti); *Vlad Ţepeş au mois de Janvier*, de Mircea Bradu (Théâtre de Braşov); *La Nuit innatendue* de Al. Popescu (Théâtre « C. Nottara »); *Sois sage Christophore*, de Aurel Baranga (Théâtre « Ion Vasilescu »).

Parmi les premières de cette saison théâtrale il faut mentionner *La Maison qui s'est enfui par la porte*, de Petru Vintilă, présentée en plusieurs mises en scènes — à retenir celle de Dinu Cernescu (Théâtre Giuleşti) ainsi que celle de Harag György (Tg. Mureş — section magyare). La scénographie de Kölönte Zsolt y crée un univers sombre et suffoquant par une agglomération d'objets inutiles et vétustes. La vision scénique fait de cette pièce une tragédie moderne qui condamne sans merci non seulement un monde dominé par l'impuissance d'agir et par la stéréotypie de la pensée, mais aussi par l'inertie, le compromis et les espérances inutiles.

Les accents inédits, par rapport aux interprétations traditionnelles, ainsi que la forme toute nouvelle du spectacle *La Douzième nuit* (Théâtre Bulandra) se trouvaient dans le texte shakespearien même. C'est ainsi que Shakespeare est revenu parmi nous, rêveur et mélancolique, sceptique et intransigeant, souriant et moralisateur, dans un spectacle qui oscille entre la tonalité réaliste-naturaliste et la tonalité lyrique, suave, délicate. *Les Soutiens de la société* d'Ibsen (sur la scène du « Petit Théâtre ») nous a été présentée dans une vision réaliste-psychologique. Le metteur en scène D. D. Neleanu ainsi que le scénographe Şt. Hablinsky ont recomposé avec sobriété et raffinement intellectuel, l'univers ibsénien des relations sociales-politiques d'une Norvège révolue, définies par des conflits humains insolites et étranges et qui obligent les héros de ce drame à se pencher sur eux-mêmes — ainsi que l'auteur l'exigeait — dans leur isolement intérieur d'une grande tension dramatique.

À Sibiu, le jeune metteur en scène Iulian Vişa a abordé la *Tragédie de la Vierge* par Beaumont et Fletcher. Les intentions du texte ont été assimilées avec sensibilité par le metteur en scène ainsi que par la scénographe Adriana Leonescu. Le débat est placé plutôt sur le plan de la conscience que dans la direction d'une action extérieure.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nous allons mentionner, par selection, quelques réalisations des acteurs qui ont déterminé le prestige ainsi que le succès de cette saison théâtrale. Le public de Braşov a pu admirer l'évolution de Ion Jugureanu et celle de Ion Fiscuteanu dans la pièce de Mircea Bradu: *Vlad Ţepeş au mois de Janvier*. Les données particulières de l'affectivité et du tempérament de ces deux acteurs — qui ont interprété alternativement ce rôle — ont défini deux personnalités bien différentes et ont fait ressortir les tonalités du texte en utilisant le contrepoint. La première interprétation témoignait d'une volonté habituée à n'accepter aucune limite ni obstacle — une haine calculée, implacable et froide devant l'injustice. Dans la deuxième hypostase, Ţepeş nous apparaît comme une intelligence brillante en mouvement. Ion Fiscuteanu a personnifié la tragédie de la destruction et de l'autodestruction déterminée par l'idée patriotique trop en avant sur l'époque.

L'admirable récital dramatique de Gina Patrichi: *Petite Annonce de publicité* (de Natalia Ginsburg — Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra ») a réalisé par une gradation attentive les passages du tragique au comique, du poétique au banal, dans des moments de tension spirituelle qui résument le drame d'une vie ratée. La critique a élogié les interprétations féminines de la pièce *Jeu de Chattes*, d'Orkeny Istvan, sur la scène du même théâtre; Vali Voiculescu-Pepino — l'amoureuse désuète et ridicule — arbore un jeu harmonieux et coloré pour traverser les moments contradictoires du drame de Mme Orban.

Radu Beligan dans *Le Prisonnier de Manhattan* de Neil Simon (Théâtre National « I. L. Caragiale ») réussit, grâce à sa personnalité, à rendre viable une pièce sociale dépourvue de valeur littéraire. Le sens de l'interprétation ne réside pas dans les imprécations répétées de l'auteur, mais au contraire, la lucidité de l'interprétation s'identifie à la sincérité spontanée du geste, de l'attitude et du mouvement au point que le héros réussit à évoquer par son existence, l'atmosphère quotidienne d'un New York tentaculaire et dissolvant. Toujours sur la scène du Théâtre National, *L'orage* d'Ostrowsky (présenté en première dans le cadre du festival de la dramaturgie russe et soviétique) est un spectacle admirablement interprété par les principaux protagonistes de la pièce. Les réalisations de Dina Cocea, Leopoldina Bălănuţă et Draga Olteanu sont inédites par rapport à leurs expériences passées. Les idées sont transmises au public avec une remarquable force de conviction, avec clarté et sensibilité, sans être dépourvues de cette note d'inquiètude et d'amertume qui se détache à chaque rencontre avec une destinée tragique.

Parmi les nombreuses manifestations dédiées au 25e anniversaire de la Proclamation de la République, l'une des initiatives les plus intéressantes a été une semaine dédiée aux théâtres, initiée par le Comité Municipal de la Culture et de l'Éducation Socialiste dans le but de mettre en valeur et de stimuler la dramaturgie de notre pays. Cette semaine théâtrale nous a présenté des spectacles déjà connus et d'autres en première, des récitals dramatiques que les équipes ont interprétés dans les usines, les fabriques et les lycées de notre capitale, ainsi que des expositions d'arts plastiques qui soulignaient les moments artistiques de ces équipes.

Au début du mois de mars a eu lieu un événement important pour la renommée et le prestige de notre art scénique à travers le monde. Au Festival de la dramaturgie roumaine en U.R.S.S. — manifestation importante dédiée à notre dramaturgie — Caragiale, Alecsandri, G. M. Zamfirescu, Mihail Sebastian, Victor Eftimiu, Mircea Ştefănescu, Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Paul Everac, Alexandru Mirodan sont les auteurs qui ont été présentés dans l'interprétation des acteurs

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

soviétiques. Cette manifestation comprenait également des symposions, des colloques et des rencontres entre les hommes de théâtre roumains et soviétiques. Le Festival de la dramaturgie russe et soviétique s'est déroulé entre le 10 et le 17 mai dans notre capitale, ainsi que dans le reste du pays, sous le signe de l'amitié et de la collaboration entre les peuples roumain et soviétique. Il a présenté 51 pièces signées par 32 auteurs (Gogol, Lermontov, Gorki, Ostrowsky, Roscin, Arbuzov...) sur 44 scènes roumaines.

À l'occasion de l'anniversaire de Molière, on a présenté *Le Médecin malgré lui* (Théâtre « Ion Vasilescu ») ainsi que *L'Avare* (Théâtre de Ploieşti). Le théâtre radiophonique a dédié à Molière une semaine pendant laquelle on a donné *George Dandin* dans l'adaptation de Radu Popescu et *Monsieur Molière joue ce soir*, scénario par Marica Beligan.

Mentionnons aussi le souci pour les aspects théoriques de la dramaturgie et de l'art du spectacle contemporains — concrétisés dans le 5e colloque de Timişoara: *Théâtre et Culture* (5 et 6 mai). Plusieurs chercheurs appartenant à la section d'histoire du théâtre de l'Institut d'histoire de l'art ont participé aux travaux de cette session avec des communications: Simion Alterescu, *L'idée de l'ensemble dans le théâtre roumain de l'entre-deux-guerres*; Letiţia Gîtză, *Réalisme et théâtralisme dans l'activité du metteur en scène A. I. Maican*; Ion Cazaban, *Vision dramatique et univers scénique*.

Medeea Ionescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LE FESTIVAL DE TIMIŞOARA

Au printemps, Timişoara est une ville idéale pour héberger un festival musical; la nature s'épanouit avec exubérance dans ses splendides parcs, l'impression d'ordre et d'harmonie qui règne dans l'activité de ce grand centre de Banat, le chaud intérêt du public — manifesté non pas avec une très grande exubérance, mais toujours présent, comme un soutien tenace et solide — voici le fond lumineux sur lequel s'est déroulé la troisième édition du festival « Timişoara muzicală » (Timişoara musicale), du 12 au 27 mai 1973. Le Festival fait déjà partie des traditions de la ville et son organisation marque un point d'honneur en faveur des forces culturelles du Banat, étant soutenu et encouragé par les autorités locales — ainsi qu'il résulte du discours inaugural vibrant d'un enthousiasme sincère de Dumitru Preda, président du Comité pour la Culture et l'Éducation Socialiste du département de Timiş. On ne saurait assez souligner la noble signification de semblables fêtes de la musique, qui sont en train de donner un profil caractéristique à la vie spirituelle d'un nombre toujours croissant de villes de Roumanie. « Timişoara musicale », « L'Automne musical de Cluj », les festivals de Braşov (musique de chambre), de Sibiu (« Cibinium »), de Tîrgu-Mureş sont des manifestations qui méritent à être suivies et analysées avec attention, car elles représentent la synthèse et le couronnement des efforts entrepris pour une large diffusion de la culture musicale dans notre pays. En sortant du cadre habituel des saisons musicales, ces manifestations ont le mérite de créer le climat optimal pour faire connaître les beautés du patrimoine musical classique et contemporain; le choix minutieux dont attestent les programmes, le soin qu'on met à leur présentation — par l'apport de forces artistiques représentatives, nationales et internationales —, la mise en valeur des capacités locales sur le plan de la composition et de l'interprétation, sont autant d'éléments capables de conférer une attraction spécifique appréciable à chacun des festivals qui ont lieu dans les centres culturels les plus importants du pays.

Il suffit d'avoir assisté au déroulement des premiers jours de la troisième édition du festival « Timişoara musicale » pour se rendre compte du soin qu'on a mis à composer le programme et à choisir les personnalités et les ensembles susceptibles de lui donner de l'éclat et d'attirer sur lui l'attention du public. Le concert inaugural a été présenté par l'orchestre et le chœur de la Philharmonie d'État « Banatul » sous la baguette de Remus Georgescu, musicien de haute tenue professionnelle et intellectuelle qui apporte une authentique vocation et une grande distinction au service de son art. Dirigée par lui, la première audition intégrale absolue de la *IVe Symphonie* de Doru Popovici fut un véritable succès. L'œuvre, dédiée à la mémoire du grand historien Nicolae Iorga, est empreinte d'un noble sentiment intérieur, le lyrisme propre à ce compositeur apparaissant ici dans des nuances sobres et cependant particulièrement pénétrantes. Doru Popovici, originaire de Banat (il est né à Reşiţa, en 1932) et ayant, par conséquent, pleinement droit à être honoré par la présentation d'un de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ses importants ouvrages dans le cadre du festival de Timişoara, s'avère ici un maître de l'expression claire et directe. La technique des variations, témoignant d'une longue sédimentation classique, de la Passacaglia, dans la première partie, les intonations d'un scherzo sarcastique (exprimant les sombres images du complot, dans la deuxième partie), mais surtout la ligne pure, colorée de la mélodique de tradition byzantine, dans la partie chorale de la symphonie (évoquant, sur un texte poétique écrit par Doru Popovici également, les sentiments éprouvés par Nicolae Iorga avant sa mort) — tout cela s'encadre dans la vision personnelle du compositeur, douée, elle aussi, d'une réelle force de communication. Il s'en dégage un sentiment de dignité humaine devant les douleurs et les épreuves suprêmes, exprimé avec naturel et équilibre, exempt de toute exagération mélodramatique ou théâtrale. Ces qualités en font une œuvre émouvante dans le vrai sens du mot. La contribution du chœur, préparé par Diodor Nicoară, à la réussite de la première audition, a été notable; l'ensemble a chanté avec une participation affective évidente et avec une sonorité cultivée.

Le caractère exceptionnel du concert inaugural était dû aussi à la participation du jeune et remarquable soliste soviétique Viktor Tretiakov. Le *Concert en Ré majeur* de Tchaïkovsky a été rendu avec un surprenant mélange de romantisme ardent, de chaleur pénétrante des cantilènes et d'éblouissante virtuosité, résultant d'une identification totale de l'interprète avec ce que l'on pourrait nommer « l'âme du violon ». La technique de Tretiakov est des plus exemplairement intégrées aux nécessités expressives du violon, l'artiste faisant corps avec la musique interprétée; cette apparition fut un vrai régal artistique. Après avoir accompagné avec souplesse l'exubérante contribution concertante de Tretiakov, Remus Georgescu nous offrit pour la fin du concert une belle version de la *Ier Symphonie* de Mahler, qui avec sa grâce printanière était particulièrement indiquée pour compléter le concert inaugural.

D'une attention spéciale a joui, lors de ce festival, l'un des spectacles tout récemment réalisés sur la scène de l'opéra d'État de Timişoara, *Boris Godunov* de Moussorgsky. Dans la scénographie de Dumitru Popescu, qui sait utiliser avec intelligence, tel un leitmotiv, les formes caractéristiques des coupoles russes, le puissant drame musical populaire est représenté avec une profonde intuition de sa tension intérieure. Il nous faut mentionner tout spécialement la compétence du chef d'orchestre Silvia Voina; elle dirigea l'orchestre et le chœur d'une manière expressive et équilibrée, utilisant avec mesure les ressources sonores, d'ailleurs pas assez amples, dont elle disposait. De la sorte, dans un cadre scénique presque miniatural et avec un nombre d'exécutants inférieur à celui idéalement exigé par la partition d'une écrasante grandeur de Moussorgsky, *Boris Godunov* s'est néanmoins révélé au public comme un spectacle convainquant et passionné. À cette occasion, le rôle titulaire a bénéficié de la prestance du basse soviétique Vladimir Kiniaev, artiste émérite de la R.S.F.S.R., impeccable par sa maîtrise de la diction musicale et par la construction statuaire imposante du personnage. Parmi les solistes de l'Opéra de Timişoara qui l'ont secondé, beaucoup se sont avérés tout à fait dignes de figurer dans une telle compagnie artistique. Nous mentionnerons Iulia Ivanov Marpozan (Féodor), Ioana Drăgulcea (Xenia), Gheorghe Sara (Pimen), Nicolae Popescu (Varlaam), Vasile Nicola (l'Innocent), qui se sont révélés capables de faire face, à un degré méritoire, à des exigences artistiques aussi élevées que celles imposées par le style de Moussorgsky.

Un hommage vibrant a été apporté à la musique de Johann Sebastian Bach à l'occasion du concert de l'ensemble « Bach Solisten » de Leipzig, présenté dans le cadre des « Jours de la musique de la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

République Démocratique Allemande», qui se déroulèrent dans plusieurs centres culturels de Roumanie. Sous la direction experte de Gerhard Bosse, les hôtes ont mis dans l'exécution des chefs-d'œuvre de Bach la solidité rythmique et la noblesse du sentiment qui les caractérisent; le haut niveau de l'interprétation est allé en augmentant sur le parcours du programme, pour culminer dans la brillante *Suite n° 3 en Ré majeur*.

Il y a, évidemment, de nombreux autres événements musicaux déroulés dans le cadre du festival « Timişoara musicale » que nous nous contenterons à énumérer sommairement, sans entrer dans des considérations analytiques plus détaillées. Nous devons souligner, par exemple, la contribution positive des ensembles musicaux, parmi lesquels, outre l'orchestre symphonique de la Philharmonie « Banatul » et le chœur de la même institution, nous avons pu écouter encore l'Orchestre de chambre dirigée par Remus Georgescu et le Quatuor d'instruments à cordes constitué par Dragoş Cocora, Florea Petru, Constantin Haţeg-Turcuş et Alexandra Guţu). Parmi les ensembles de Bucarest, nous citons en premier lieu le concert du chœur « Madrigal », dirigé par Marin Constantin, ensemble connu dans le monde entier et qui fêtait dans cette période l'anniversaire d'une décennie d'activité; l'ensemble instrumental « Musica Nova » a prouvé, une fois de plus, son attachement pour la cause de la propagation de la création contemporaine. N'oublions pas non plus l'apparition, qui a soulevé un grand intérêt, du violoniste japonais Ken Yasuda, venu pour la première fois en Roumanie, comme soliste d'un des concerts du festival de Timişoara, sous la direction du chef d'orchestre Nicolae Boboc.

Il nous reste à consigner quelques réussis spectacles de théâtre lyrique dont *Le Trouvère* de Verdi et *Le Barbier de Séville* de Rossini, avec la contribution du célèbre baryton Nicolae Herlea ainsi que la première, à Timişoara, du ballet *Le Printemps* de Cornel Trăilescu (ouvrage dont nous nous sommes occupés plus amplement à l'occasion de sa présentation antérieure sur la scène de l'Opéra Roumain de Bucarest).

Il est évident que la troisième édition du festival « Timişoara musicale » a marqué un sensible progrès qualitatif des manifestations et, partant, du prestige général d'une fête de la musique qui acquiert de plus en plus droit de cité dans la vie artistique de la Roumanie Socialiste.

Alfred Hoffman

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FILM-FILMOLOGIE

Par rapport aux années précédentes, les films de la saison 1972/1973 se sont distingués, en premier lieu, par la diversité de leur sujet et par leur tendance à s'adresser à des spectateurs de tout âge. Le souci toujours plus manifeste de nos studios de produire des films aussi bien pour les enfants que pour la jeunesse, nous a semblé extrêmement méritoire, étant donné que le genre est plutôt délaissé, et pas seulement dans notre pays. La crise mondiale des films pour enfants fait ressortir d'autant plus les mérites du réalisateur Elisabeta Bostan, connue depuis une dizaine d'années comme une remarquable spécialiste du genre (presque tous ses films ont remporté des prix dans les différents Festivals Internationaux).

Sa toute dernière réalisation, *Veronica*, a été saluée également pour une autre raison, non moins importante. C'est qu'elle représente le premier « musical » roumain. Racontant avec humour et fantaisie les aventures d'une fillette partie à la recherche du « cabas enchanté », *Veronica* est une charmante incursion dans le monde merveilleux des contes de fées, dont le charme est accru par l'ingéniosité des trucages et des effets spéciaux (le film est réalisé en Eastman Color). Le talent et l'expérience d'Elisabeta Bostan lui ont permis d'éviter avec adresse les embuches du « musical », genre cinématographique particulièrement difficile au point de vue de la réalisation artistique. Malheureusement, le metteur en scène, qui a participé aussi à l'élaboration du scénario, aux côtés de Vasilica Istrate, n'a pas toujours su faire preuve d'assez d'exigence, en ce qui concerne la logique et la richesse de la narration. En échange, Elisabeta Bostan s'y est parfaitement prise quant à la distribution des rôles, en choisissant quelques-uns parmi les meilleurs comiques du cinéma roumain, Vasilica Tastaman, Dem Rădulescu et l'excellent George Mihăiță, jeune espoir — je dirai même certitude — de la nouvelle fournée. Dans le rôle de la petite Veronica, l'adorable Lulu Mihăescu, véritable enfant prodige, fait des débuts plus que prometteurs. Elle chante, danse et évolue devant nos yeux avec le naturel et la désinvolture d'une authentique vedette de music-hall. Il va sans dire qu'une bonne partie du chaleureux accueil réservé par le public à ce film revient à la musique du compositeur Temistocle Popa. Agréable et facile à retenir, elle accompagne discrètement les images, sans nous fatiguer un seul instant, comme c'est souvent le cas dans les films musicaux.

Également destiné aux enfants, *Aventurile lui Babușcă* (Les Aventures de Babuska), signé par Geta Doina Tarnavschi en collaboration avec Gheorghe Nagy, a été tiré du roman de Petre Luscalov, *Ostrovul lupilor*. Cette fois-ci il s'agit d'un film de facture policière. Ses héros, deux gamins aux cheveux blonds ébouriffés — Babușcă et son copain Scatiul (Chardonneret) — tombent, par un pur hasard, sur une bande de dangereux traficants de drogue et, après toute une série d'aventures palpitantes, habilement menées, de façon à ce que le spectateur ne puisse pas deviner avant la fin qui est « le criminel », réussissent, aux côtés des policiers, à capturer les malfaiteurs. Si son scénario ne brille pas par l'originalité et si les acteurs ne se sont pas donné trop de peine, *Aven-*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

turile lui Babuşcă a néanmoins le grand mérite de nous offrir une inoubliable incursion à travers les paysages d'un charme ensorcelant et mystérieux du Delta Danubien. Quel dommage que nos metteurs en scène n'exploitent pas plus souvent la beauté de cet extraordinaire décor naturel ! Soulignons au passage les débuts du cameraman Dan Platon, qui a su prêter à ses images intelligence et poésie.

Décidément, le policier semble attirer de plus en plus nos cinéastes. Après avoir fait *Cu mîinile curate* (Les Mains propres), qui a battu tous les records de caisse de l'année '72, Sergiu Nicolaescu vient de nous offrir sa *Dernière cartouche* (Ultimul cartuş) qui promet d'avoir le même succès. L'action reprend la dernière scène du film précédent, dans laquelle, le comissaire Miclovan est tué dans une bagarre avec les truands de Semaca, homme d'affaires véreux et réactionnaire. Dans *Ultimul cartuş*, nous retrouvons les mêmes personnages, mais cette fois-ci c'est le commissaire Roman qui mène l'enquête et c'est encore lui qui vengera la mort de son ami Miclovan. Les deux scénaristes, Petre Sălcudeanu et Titus Popovici, encouragés par ces succès dépassant toute attente, ont entrepris d'écrire deux autres scénarios, brodés autour du même thème, celui de la lutte menée par la police contre les bandes de truands qui térorisaient la capitale après la guerre. Bien que les scénaristes aient cherché à faire ressortir les données politiques des années troubles '45, où se situe l'action, et que, pour ce faire, ils aient accordé une place privilégiée aux affrontements sanglants qui eurent lieu entre les forces ouvrières progressistes et les fauteurs de trouble à la solde de la réaction, dans *Ultimul cartuş* la substance dramatique apparaît quelque peu appauvrie par rapport au film précédent. De surcroît, les séquences d'une ampleur démesurée qui ont lieu dans le couvent, constituent une trop longue parenthèse après laquelle le dénouement semble précipité. C'est donc en dépit du scénario que le réalisateur Sergiu Nicolaescu a réussi à nous donner un film palpitant, bien enlevé, avec des moments de véritable bravoure cinématographique, même si parfois . . . on y tire un peu trop de cartouches. Il y a lieu de souligner que toute l'équipe du film, y compris le cameraman Sandu David et le compositeur Richard Oschanitzki, s'est parfaitement adaptée à la vision du metteur en scène, chose que l'on constate en général surtout dans les films d'auteur. On peut donc conclure, une fois de plus, que, lorsqu'il est fait avec talent et passion, même un film policier peut devenir une œuvre d'art. On peut également déplorer que tant d'autres films qui auraient pu être des réussites, échouent pour avoir été traités dans un esprit routinier, ou, disons-le carrément, bâclés.

Ce fut malheureusement le cas du film *Ceaţa* (Le Brouillard) du metteur en scène Vladimir Popescu Doreanu. Et pourtant, le scénario de l'ancien résistant Alexandru Siperco, inspiré de faits vraisemblablement vécus à la veille de l'insurrection du 23 août 1944, offrait une trame tout aussi palpitante que celle de *Ultimul cartuş*.

Nous affirmions au début de cet article que ce qui distingue la saison 1972/1973 par rapport aux saisons précédentes c'est surtout la grande diversité des sujets choisis. Ainsi, *Ciprian Porumbescu* a ramené sur nos écrans un genre tout particulièrement affectionné par le grand public et, cependant, presque ignoré par les studios de Bucarest, c'est-à-dire le film biographique. Il est en effet incompréhensible que, pendant un quart de siècle d'existence, notre cinématographie ait eu si rarement recours à cette intarrissable source d'inspiration que constitue la vie des grandes personnalités de notre histoire, si riche dans le domaine culturel et artistique. Après un prometteur début fait par Mihai Iacob en 1960, avec *Darclée*, ce fut le silence. Nous devons donc saluer avec d'autant plus de chaleur le réalisateur Gheorghe Vitanidis pour son initiative d'offrir aux spectateurs le portrait du

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

grand artiste patriote Ciprian Porumbescu dont l'existence riche et mouvementée s'est consumée comme une torche sur l'autel de l'indépendance nationale. De même que Nicolae Bălcescu, le théoricien de la révolution de 1848, emporté en pleine jeunesse par la tuberculose, lorsqu'il se trouvait exilé en Italie, le compositeur Ciprian Porumbescu, mort dans des circonstances semblables, fut par excellence le représentant d'une génération romantique, nourrie par les idées généreuses qui, à la fin du siècle dernier, ont animé la lutte pour la libération et le retour des provinces roumaines de Bucovina et de Transylvanie qui se trouvaient à l'époque sous la domination des Habsbourg. La vie tumultueuse du jeune artiste pour qui la musique était avant tout un moyen d'expression et de diffusion des aspirations patriotiques de sa génération, offrait, dès le départ, d'excellentes prémisses pour un film généreux. Dans sa double qualité de scénariste et de metteur en scène, Gheorghe Vitanidis a suivi de près les données historiques, en brossant dans *Ciprian Porumbescu* un portrait surpris dans ses deux traits essentiels: celui du patriote rebelle, fondateur de la Société *Arboroasa* de Cernăuţi, membre actif de la Société *România Jună* de Vienne, et celui du malheureux héros d'une triste histoire d'amour. Si dans la première partie du film ces deux hypostases s'équilibrent de façon harmonieuse, dans la seconde, la prépondérance accordée à l'intrigue sentimentale, modifie sensiblement le caractère de l'œuvre qui, après avoir commencé comme une vigoureuse fresque d'époque, aboutit de façon inattendue à un dénouement mélodramatique. Le patétisme retenu et la force poignante de certaines séquences mémorables — notons au passage l'épisode où l'on emmène de force les jeunes recrues, ou celui de la démonstration de la jeunesse universitaire de Cernăuţi qui défile dans les rues en chantant l'hymne de Ciprian *Trei culori cunosc pe lume*, — contrastent d'autant plus avec le sentimentalisme et le style bucolique adopté pour décrire l'amour de Ciprian et de sa fiancée, Bertha. Malgré ces imperfections, *Ciprian Porumbescu* soulève une vague d'émotion dans l'âme du spectateur roumain à cause de l'ardent patriotisme et de la portée humaniste qui traversent les images, d'un bout à l'autre du film. Sans doute l'impression d'authenticité dégagée par cette œuvre est due aussi à l'extraordinaire ressemblance physique du jeune acteur Vlad Rădescu et du héros qu'il incarne, avec tant de talent et de sensibilité.

Au chapitre des films d'auteur, nous signalons, avec beaucoup de satisfaction les débuts de Dan Piţa et Mircea Veroiu, deux des plus doués metteurs en scène de la nouvelle génération. Leur premier film *Nunta de piatră* (Noces de pierre) a remporté un vif succès au dernier Festival de Cannes, où il a été présenté dans le cadre de la « Semaine de la Critique ». Diptyque réalisé d'après les récits de l'écrivain Ion Agîrbiceanu, *Nunta de piatră* célèbre, à travers des images d'une force et d'une beauté troublantes, le drame de la vie et de la mort dans un monde pétrifié par la douleur et par la pauvreté — l'action des deux sketches se passe vers la fin du siècle dernier dans les Monts Apuseni. Bien qu'il soit la transposition cinématographique d'une œuvre littéraire, *Nunta de piatră* reste un film d'auteur, car la trame narrative initiale n'a été qu'un simple pretexte pour créer, dans chaque épisode, un univers âpre et cependant poétique, fortement marqué par la personnalité des réalisateurs. Tempéraments différents — Veroiu préfère s'attarder sur la caligraphie de l'image et sur l'atmosphère, tandis que Piţa révèle une propension pour le rythme nerveux et pour les actions dynamiques —, les deux cinéastes réussissent pourtant à se compléter de façon harmonieuse et c'est pourquoi leur film témoigne d'une indiscutable unité de vision artistique. *Nunta de piatră* représente donc pour le cinéma roumain bien plus qu'un simple début, car il s'agit de l'affirmation de deux puissantes

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

personnalités artistiques, douées de cette rare qualité qu'est la *pensée* cinématographique, sans laquelle il ne saurait y avoir un *style* cinématographique.

Œuvre inspirée de notre actualité socialiste, *Zestrea* (La Dot) constitue, en fait, un remake d'une émission de télévision, réalisée l'année dernière par Letiţia Popa d'après une pièce radiophonique de Paul Everac. Présentée au dernier Festival de Télévision de Monte Carlo, *Zestrea*, s'est vu confirmer ses mérites par une mention. La version cinématographique a gardé non seulement la même distribution mais aussi le même texte avec des modifications minimes. Et, c'est bien dommage que Letiţia Popa n'ait pas exigé un scénario spécialement conçu, car la formule théâtrale du script initial a beaucoup limité sa liberté d'action, l'obligeant à se contenter d'une mise en page plutôt timorée. Nous le regrettons d'autant plus que le sujet extrêmement intéressant de Paul Everac, axé sur les cas de pollution morale de l'individu et de trahison de ses principes les plus chers, sacrifiés pour de mesquines raisons de confort petit-bourgeois, méritaient à coup sûr une conception cinématographique plus courageuse et plus alerte. Excellents dans les principaux rôles, Margareta Pogonat, Sanda Toma et Victor Rebengiuc, qui campent à leur façon des personnages pleins d'authenticité, ne font en fait que reprendre leur réussite sur le petit écran. Ayant frôlé de près le succès, *Zestrea* a été visiblement handicapé par une insuffisante exploitation des possibilités offertes par le grand écran. N'empêche que le film de Letiţia Popa est intéressant à voir surtout pour la gravité du débat éthique qu'il propose au spectateur.

Manuela Gheorghiu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMPTES RENDUS

DORU POPOVICI, *Muzica elizabetană* (Elizabethan Music), Bucharest, Editura Muzicală, 1972. 160 p. + 4 pl.

Together with the Elizabethan theatre, the Elizabethan music was one of the highest expressions of English culture — in fact one can say even that each of them was something unique of its kind also in the world culture. Although not so well known in their time as the Flemish masters, the English composers of the period succeeded, however, in creating a music whose beauty and craftmanship was highly genuine. Unfortunately this splendid development faded away afterwards, in the second half of the 17th and the first half of the 18th century, at the death of Purcell and Handel and only after a wide gap of more than a century a second renewal of the English music began to be felt in the works of Elgar and of his followers.

Doru Popovici, a gifted composer and musicologist, who, among other things, is known also by his interest in Renaissance music (he has already compiled a work on Gesualdo di Venosa and another on the Flemish masters), endeavours to give the Romanian musical circles and amateurs a concise but dense presentation of the "miracle" of the Elizabethan music. The first part of his book deals with the social, political and cultural background of the period. Special attention is paid to the dances, to the so-called "masks" and to the ballads which were always set on music and occasioned the astonishing development of Elizabethan music. As concerns the Elizabethan music itself, the author, after an analysis of its most important forerunners — the folk music of the previous epoch as it could be found still in the collections of carols, canons and dances from the 14th—15th centuries and the monody, in its English specific form —, depicts the ensemble songs (the best composer being here Byrd), the air (dominated by Dowland), the madrigal (illustrated by the works of such first-rate masters as Byrd, Morley, Weelkes, Wilbye, Gibbons, Tomkins), the church music (where the most important creations were due to Byrd, Tallis and Gibbons), the instrumental music (for viola and especially for virginal where the "aces" were called Byrd, Bull, Gibbons and Morley), the incidental music; although most of these analyses contain also a lot of indications concerning the craftmanship of the before named musicians, their technique as composers is nevertheless given a separate entry where Doru Popovici's analytical gifts show themselves at their best (see for instance his appreciations concerning the modes, the harmony, the polyphony, the genre of variations upon a theme and the timbre). However, the considerations on the aesthetics contained in the last entry of this part are not of the same interest — for they are focussed mostly on extra-musical topics, although the Elizabethan music could be supposed to have an aesthetical set of principles of its own, owing to its rather independent development (as compared to that of the Elizabethan literature); for instance, although the author cannot refrain his admiration for the "choice and master spirit of this age" William Shakespeare and quotes him almost on every

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA. TOME X, 2, P. 205–208, BUCAREST, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

page, one must keep well in mind, however, that Will-of-Avon was considered in fact but a good playwright and poet as any in his time and that almost no Elizabethan first-rate composer did ever write a tune on his verses, with the sole, and most honorable, exception of the poet's friend, Thomas Morley, who, though doomed to an untimely death, which did not allow him to become acquainted with Shakespeare's greatest master-pieces, had however the rare merit to become aware of some of the latter's really overwhelming genius, and to compose a few most beautiful tunes on his verses.

The second part of the book is a presentation of the life and works of the greatest predecessor of Elizabethan music, John Dunstable (1390? – 1453), whose most beautiful church music and chansons are given an accurate analysis.

The third part of the book contains eleven entries devoted to Thomas Tallis (d. 1585) who wrote beautiful anthems and church music, Christopher Tye (1500–1573), "doctor in music" who created exquisite anthems, Robert White (d. 1574), the author of valuable laments, William Byrd (1543?–1623), "a summit of the Elizabethan music" who composed most exquisite church music, "dramatic songs", canons, madrigals and dances, Thomas Weelkes (d. 1623), a great master of the madrigal, Thomas Morley (1557?–1603), the unsurpassed master of the ballet and of the madrigal, but who wrote also beautiful virginal tunes (not to say anything about his above-mentioned friendship with Shakespeare), John Wilbye (1574–1638), another great master of the madrigal, John Bull (d. 1628), "doctor in music" and a kind of "Franz Liszt of the Elizabethan music" owing to his first-rate tunes for organ and virginal, John Dowland (d. 1626), "a genius of good taste" and the greatest author of vocal airs and lute tunes, Orlando Gibbons (1583–1625), another important master of the madrigal, virginal tunes and church music and Thomas Tomkins (1572–1656), the last great composer of madrigals and church music. In an "Afterword" Doru Popovici shows once more that his aim has been to arouse the interest in the masterpieces of the Elizabethan music, to point out their innovations and to make the people aware of their most exquisite "limpid charm"; and the reader can fully say he has indeed succeeded in doing it.

Constantin Stihi-Boos

VICTOR ILIU, *Fascinația cinematografului* (La Fascination du cinématographe), Bucarest, Ed. « Meridiane », 1973. 252 p. + 34 ill.

Œuvre posthume, *La Fascination du cinématographe* n'a pas été conçue et intitulée comme telle par son auteur, étant « seulement » le fruit d'une sélection laborieuse d'articles et de notes déjà publiés ou inédits, écrits par Victor Iliu de 1938 à 1968. Le livre s'avère pourtant admirablement structuré, démontrant une remarquable unité d'ensemble, un équilibre parfait de tous les compartiments. La table des matières dense, substantielle, concentre dès le commencement l'intérêt des lecteurs sur les problèmes majeurs du septième art. Ainsi furent sondés, entre autres, les rapports existant entre « le film et la réalité », « le film et la vie sociale », « le film et le spectateur », analysées les relations du film avec les autres arts (littérature, théâtre, danse), disséqués les rapports de la « mise en scène en tant qu'unité créatrice » et de la « synthèse cinématographique » (avec des observations pertinentes sur le rôle de l'image, du montage, des décors, de la musique, des acteurs) et,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

enfin, présentés avec minutie les possibilités, mais aussi les devoirs qui incombent à la cinématographie de chez nous.

C'est précisément dans cet amour de Victor Iliu (1912—1968) pour le film roumain, auquel il s'est dévoué jusqu'à son dernier souffle, parfois au prix de sacrifices surhumains, que réside le principal mérite du livre. Car dans presque tout ce qu'il a écrit — depuis les articles consacrés aux grands cinéastes jusqu'aux portraits si précis de quelques réalisateurs roumains, tels Liviu Ciulei, Manole Marcus, Iulian Mihu, Francisc Munteanu, Ion Popescu Gopo, Mircea Săucan, Lucian Pintilie — Iliu ressent un besoin constant de comparer, de rapporter, d'avoir constamment en vue l'évolution de la cinématographie nationale.

Le film roumain se développe de nos jours dans des conditions tout à fait différentes de ce qu'elles furent par le passé. C'est pourquoi les exigences du cinéaste qui fut, comme on le sait, l'un des plus avisés conseillers des nouvelles générations de réalisateurs, augmentent elles aussi d'une manière adéquate. Si en 1939, détectant les signes d'un « dilettantisme typique » (il s'agissait, en l'occurrence, du film *Se aprind făcliile* (Les Torches s'allument), mais la remarque reste valable aussi pour d'autres films de l'époque), Victor Iliu « exigeait avec fermeté *un style* cinématographique roumain, une interprétation cinématographique, un convertissement synthétique dans le *langage* du cinéma des réalités et du matériel humain roumain » (p. 117), en 1959 il constatait une fois de plus que ses desiderata étaient encore loin d'avoir trouvé une solution satisfaisante : « Nous devons absolument créer une cinématographie propre, produire des films qui puissent être distingués de ceux des autres, ne plus imiter à l'infini. Il y en a beaucoup qui s'imaginent qu'en imitant, pour ainsi dire 'à la roumaine', les performances formelles ou de tout autre ordre des étrangers, nous ferions progresser notre cinématographie ».

Adepte d'Eisenstein, moins par éducation que par vocation, Victor Iliu dissèque avec attention et méticulosité chaque film analysé, chaque compartiment de la synthèse cinématographique. Ses affirmations sont presque toujours lucides et argumentées avec objectivité, sans jamais être, pour autant, lourdes et sèches ; ses appréciations concernant un film ou la personnalité d'un réalisateur sont le plus souvent judicieusement exactes, sans être dépourvues d'un certain souffle lyrique, de charme et même d'humour dans la manière de s'exprimer. Ses plus belles pages, sous le rapport du style, ont une grande concentration d'idées, une rigueur quasi scientifique dans l'exposition. Le cinéaste y réalise une œuvre originale d'esthéticien, sans ostentation ou velléités de publiciste. Nombre de pages admirables (dont une partie seulement a pu être incluse dans le présent volume) sont écrites sous forme de « notes » quotidiennes où, tel un leitmotiv, revient d'une manière quasi obsessive l'idée du progrès de la cinématographie nationale. « J'ai trouvé dans la *musique populaire* de Transylvanie maints modèles pour le rythme et le mouvement du montage des films, intérieur et extérieur, etc.

Étudier les modèles parfaits qui cristallisent les sentiments profonds du peuple et se laisser imbu par leur dynamisme à la fois savant et simple est le seul moyen pour trouver le mouvement authentique du film roumain. (Ceci n'est point une exagération, ni une vaine présomption...) » (p. 127).

Homme de vaste culture, fin connaisseur non seulement de la cinématographie mais également des beaux-arts, de la musique, de la littérature, Victor Iliu, se situant dès ses premières chroniques sur les positions de l'esthétique marxiste, milite pour le réalisme, pour la spécificité du langage des films. Les épigones de toute nature lui répugnent, de même, d'ailleurs, que les exagérations dogmatiques. Pour proclamer une vérité, pour soutenir une

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

conviction ferme dans la justesse de tel credo artistique, aucun nom, aussi illustre soit-il, ne lui semble intangible : « En conférant au cadre un rôle constructif, j'affranchis le film de la tyrannie ou de l'envoûtement de la composition picturale. La mobilité du cadre, sa liberté, son caractère quasi arbitraire (par rapport avec la fixité, la rigidité du cadre en peinture) permettent à l'expression cinématographique de s'émanciper de l'obsession des règles de la composition picturale qui, jusqu'à présent, n'ont pu être éludées que par des sophismes.

Il faut revoir toute la littérature esthétique, devenue officielle, du cinématographe : Béla Balász, Pudovkine, Spottiswoode, Eisenstein, etc. et l'en débarrasser des superstitions et des fausses règles » (p. 90).

Par son exceptionnelle capacité d'embrasser le phénomène artistique en entier, par la profondeur et la subtilité de sa pensée théorique, par son caractère anticipateur, *La Fascination du cinématographe* a pu, à juste titre, être considérée comme le premier ouvrage roumain sur le film qui essaie et en bonne partie réussit à circonscrire un système esthétique.

Méritoire et venue à propos, l'idée des éditeurs de compléter le livre d'Iliu par une série de « témoignages » de ceux qui l'ont connu de près (Tudor Arghezi, Liviu Ciulei, Ecaterina Oproiu, Lucian Pintilie) et par une étude compétente, signée par George Littera et servant de postface. Ces « témoignages », aussi bien que l'étude (placés, naturellement, à la fin du livre) et qu'une introduction chaude et vibrante de Mihnea Gheorghiu rehaussent d'une manière admirable l'image que le lecteur peut se faire en parcourant les pages de Victor Iliu.

Olteea Vasilescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

THÉÂTRE

TRAVAUX PARUS

SILVIA ANDREESCU, THEODOR MĂNESCU, *Drame şi comedii*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1972. 320 p. (série « Théâtre »).

ANDI ANDRIEŞ, *Interludiu*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1973. 262 p.

VIRGIL BRĂDĂŢEANU, *Profiluri. Mari actori români*. Tome Ier, Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 304 p.

PAUL CLAUDEL, *Cap de aur — Schimbul — Cumpăna amiezii*. Traduction en vers, présentation et notes: I. Igiroşianu. Bucarest, Ed. Minerva, 1973. 550 p. (collection « Biblioteca pentru toţi »).

PAUL EVERAC, *Zestrea*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1973. 88 p. (collection « Rampa »).

MIHAI GEORGESCU, *Elegii pentru cetatea soarelui*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1973. 150 p. (série « Théâtre »).

MIHAI GEORGESCU, *Punctul*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1973. 118 p.

MIHNEA GHEORGHIU, *Zodia taurului*, reportage dramatique en trois parties. Bucarest, Ed. Militară, 1972. 104 p.

SILVIAN IOSIFESCU, *Dimensiuni caragialiene*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1972. 272 p.

MIRCEA LERIAN, *Ţepeş*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1973. 336 p.

IOAN MASSOFF, *Despre ei şi despre alţii*, Bucarest, Ed. Minerva, 1973. 356 p.

MIHAI NADIN, *Reintoarcerea la zero*, Jassy, Ed. Junimea, 1973. 184 p.

MIHAI NADIN, *Cămaşa lui Nessus*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1973. 184 p.

VASILE NICOROVICI, *Tragedia « Excelsior »*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1973. 182 p.

Nunta Cerbului, 20 pièces par PAUL ANGHEL, ION BĂIEŞU, V. BÎRLĂDEANU, RADU BOUREANU, TEOFIL BUŞECAN, PAUL CORNEL CHITIC, TEODORA CRIVĂŢ, MIHAIL DAVIDOGLU, LUCIA DEMETRIUS, PAUL EVERAC, MIHAI GEORGESCU, H. KEHRER, VALENTIN MUNTEANU, FĂNUŞ NEAGU et VINTILĂ ORNARU, MIHAI NEAGU BASARAB, SÜTÖ ANDRAS, DAN TĂRCHILĂ, ŞTEFAN TITA, GH. VLAD, TIBERIU VORNIC, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1973. 560 p. (série « Théâtre »).

ŞTEFAN OPREA, *Balansoar pentru maimuţe*, Bucarest, Ed. Cartea Românească, 1972. 228 p.

VICTOR ION POPA, *Ciuta*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1973. 112 p. (collection « Rampa »).

ION MARIN SADOVEANU, *Drama şi teatrul religios in Evul Mediu*. Préface: George Banu, Bucarest, Ed. Enciclopedică, 1972. 144 p.

DINU SĂRARU, *Al treilea gong*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1973. 356 p. (collection « Masca »).

DUMITRU SOLOMON, *Fata morgana*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1973. 96 p. (collection « Rampa »).

I. C.

MUSIQUE

SANDU ALBU, *Cu vioara prin lume. Amintiri repovestite de Alexandru Bilciurescu*. Bucarest, Editura Muzicală, 1972. 287 p. + ill.

LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Scrisori*. Traduction: Marianne Ionescu et Andreas Porfetye. Postface: H. Schaefer. Bucarest, Editura Muzicală, 1973. 283 p. + note des traducteurs + catalogue des œuvres de Beethoven mentionnées dans sa correspondance.

WILHELM GEORG BERGER, *Muzica simfonică romantică* (1830—1890), tome II. Bucarest, Editura Muzicală, 1972. 319 p. + index de noms et d'œuvres + ex. musicaux.

DANIELA CARAMAN-FOTEA, GRIGORE CONSTANTINESCU, IOSIF SAVA, *Ghid de balet*. Préface: Grigore Constantinescu. Bucarest, Editura Muzicală, 1973. 371 p. + glossaire.

REV. ROUM. HIST. ART. SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME X, 2, P. 209–211, BUCAREST, 1973.
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Hronicul muzicii românești*, tome I. Bucarest, Editura Muzicală, 1973. 477 p. + ill. + ex. musicaux + tableau chronologique + bibl. + index de noms.

ALFONS VON CZIBULKA, *Concertul de adio*. Traduction: Charlotte Janischewsky. Bucarest, Editura Muzicală, 1973. 169 p.

MAX EISIKOVITS, *Polifonia barocului. Stilul bachian*. Préface par l'auteur. Bucarest, Editura Muzicală, 1973. 500 p. + ex. musicaux.

E.T.A. HOFFMANN, *Cavalerul Gluck și alte scrieri fantastice*. Édition parue par les soins de Richard Münnich, qui l'a également préfacée et annotée. Traduction: Victor Munteanu. Bucarest, Editura Muzicală, 1972. 224 p. + notes.

GEORGE SBÂRCEA, *Orașele muzicii*, tome II. Bucarest, Editura Muzicală, 1973. 219 p. + ill.

N. VLADÎKINA-BACINSKAIA, *Ceaikovski*. Traduction: Nicolae Parocescu. Bucarest, Editura Muzicală, 1972. 173 p. + ill + catalogue des principales œuvres de Tchaïkovsky.

***, *Studii de muzicologie*, tome VIII. Bucarest, Editura Muzicală, 1972. 319 p. + ex. musicaux.

B.C.

CINÉMA

VICTOR ILIU, *Fascinația cinematografului*. Anthologie: Bianca-Sofia Iliu et George Littera. Avant-propos: Mihnea Gheorghiu. Préface: George Littera, Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 252 p. + 34 ill.

FLORIAN POTRA, *O voce din off*. Thèmes cinématographiques, Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 260 p.

I. C.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DISQUES DE MUSIQUE ROUMAINE

MARŢIAN NEGREA

— *Poveşti din Grui* (Contes de Grui), suite symphonique opus 15 (I. *Gruiul*, prologue; II. *Crăciun trist* (Noël triste); III. *Cintec* (Chanson); IV. *Încheiere* (Épilogue).

Orchestre symphonique de la Radiotélévision roumaine, dirigée par Emanuel Elenescu.

— 2e *Rhapsodie* opus 18.

Orchestre de studio de la Radio, dirigée par Carol Litvin.

C'est le premier disque consacré par « Electrecord » à des œuvres de Marţian Negrea. De sa musique on a enregistré aussi le *Quatuor à cordes en mi bémol majeur* (ECE 0251), un fragment de l'opéra *Marin le pêcheur* (ECE-0413), la suite symphonique *Dans les Monts Apuseni* (ECE 020) et la *Rhapsodie* N° 1 (ECE 0455).

Les œuvres ci-enregistrées sont des plus caractéristiques du compositeur roumain. La première, dédiée aux paysans du village Vorumbac, qui ont raconté les contes de Grui, est une musique à programme, dans l'esprit du folklore roumain. Mais Marţian Negrea évite de citer le folklore; il soumet la mélodie populaire à une construction complexe, issue de sa conception harmonique par excellence, d'influence post-romantique et qui rappelle surtout l'impressionisme dans la savante spéculation des vertus descriptives des timbres.

PAUL CONSTANTINESCU

— *Symphonie en Ré*

ION DUMITRESCU

— *Concerto pour orchestre à cordes*

Orchestre symphonique de la Radiotélévision roumaine, dirigée par Emanuel Elenescu (I) et Iosif Conta (II).

Un très bon enregistrement. L'orchestre symphonique de la Radiotélévision fait preuve d'une grande homogénéité et de virtuosité en ce qui concerne la précision de l'attaque, dans les tempos rapides surtout, en même temps que de souplesse, se pliant avec facilité aux suggestions des deux chefs d'orchestre et mettant en valeur la personnalité de chacun.

La maison de disques « Electrecord » est fidèle au procédé le plus employé et le plus réussi: celui qui réunit sur le même disque des œuvres se rattachant à une idée commune. Cette idée pourrait être ici, tant chez Paul Constantinescu que chez Ion Dumitrescu, l'effort d'adapter le folklore roumain à l'esprit des modèles classiques de la forme musicale.

ECE 0788

DINU LIPATTI

— *Concertino en style classique pour piano et orchestre de chambre.*

— *Sonatine pour la main gauche.*

GEORGES ENESCO

— *Bourrée* de la 2e *Suite pour piano en ut majeur* opus 10

— *Sonate N° 2 en fa mineur pour piano et violon* opus 6

— *Sonate N° 3 en la mineur, « en caractère populaire roumain »* pour piano et violon.

Piano: Dinu Lipatti; violon: Georges Enesco

C'est un disque d'un très grand intérêt documentaire. Les enregistrements utilisés par « Electrecord » ont été obtenus par échange avec la maison de disques « Vox Production » et ont été effectués il y a plus de trente ans; ils ont été excellemment reconditionnés. L'intérêt est d'autant plus grand que l'interprète-violoniste des sonates imprimées sur le second disque est Enesco lui-même, duquel nous sont restés bien peu d'enregistrements. On doit saluer l'effort que notre maison de disques fait pour récupérer les enregistrements des grands interprètes roumains, entreprise qui continue d'ailleurs celle commencée dès 1943, en conditions tout à fait différentes, par Georges Enesco avec Mihail Jora et Constantin Brăiloiu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art *publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.*

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes: Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes. Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée. Les auteurs ont droit à 50 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art *seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 196, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.*

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME, X, N° 1, P. 115 — 212, BUCAREST, 1973

PRINTED IN ROMANIA
by «ARTA GRAFICĂ»
BUCHAREST

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LEI 30

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro